

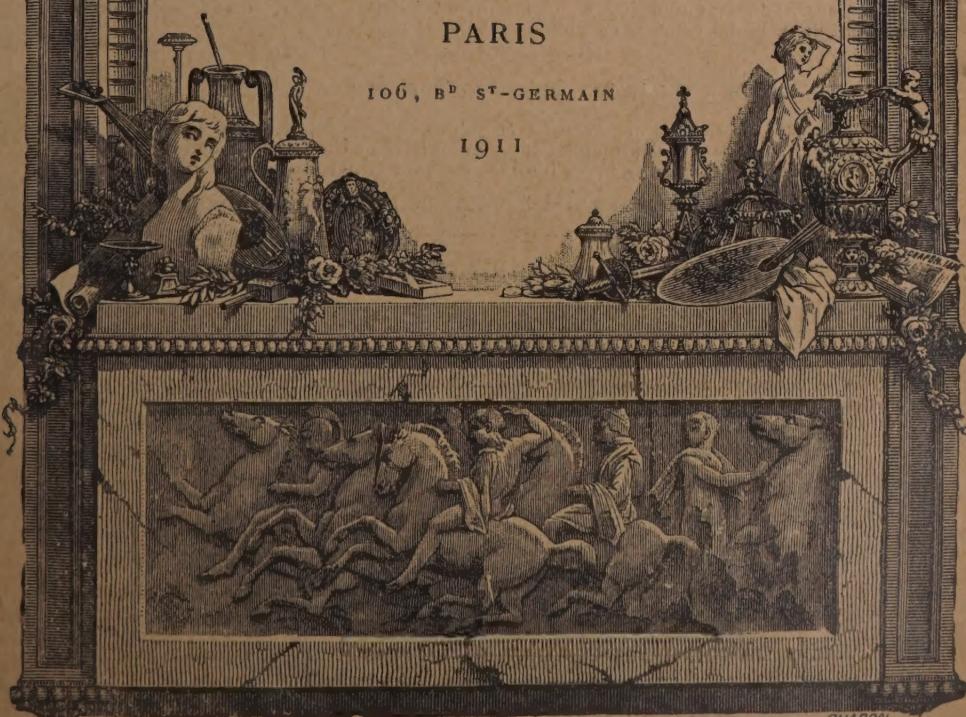
GAZETTE des BEAVX-ARTS

AOUT 1911

PARIS

106, BD ST-GERMAIN

1911



53^e Année. 650^e Livraison.

4^e Période. Tome VI

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AOUT 1911

- I. — L'ORIENTALISME EN EUROPE AU XVIII^e SIÈCLE, par M. Jean-Louis Vaudoyer.
- II. — ARTISTES CONTEMPORAINS. — M. CHARLES COTTET, par M. Jean Chantavoine.
- III. — LES ARTISTES FRANÇAIS A LA COUR DE SAXE AU XVII^e SIÈCLE (1^{er} article), par M. Georges Servières.
- IV. — LA GRAVURE ET LES NOUVEAUX MODES DE REPRODUCTION, par M. Clément-Janin.
- V. — DEUX DISCIPLES D'INGRÈS : PAUL ET RAYMOND BALZÉ (1^{er} article), par M. Louis Flandrin.
- VI. — LES ARTS à NAPLES AU XVIII^e SIÈCLE (2^e et dernier article), par M. L. Hautecœur.
- VII. — BIBLIOGRAPHIE : Canova (V. Malamani), par M. Marcel Reymond.

Trois gravures hors texte :

Portrait de la marquise de Sainte-Maure-Montausier en costume turc, par Aved (coll. de M. le marquis de Saint-Maurice Montcalm) : héliotypie Fortier et Marotte.

Bretonne (« Feux de la Saint-Jean »), eau-forte originale de M. Charles Cottet.

Sur le pas de la porte, aquarelle par Constantin Guys : héliotypie Fortier et Marotte.

31 illustrations dans le texte

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'EDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

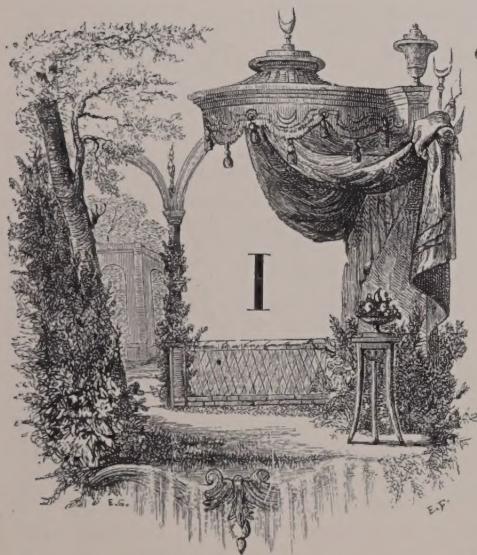
LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^r
106, Bd St-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : N^o 827-32
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste
PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

L'ORIENTALISME EN EUROPE AU XVIII^e SIÈCLE



ci même, l'an dernier, M. Raymond Kœchlin a excellemment entretenu les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* d'une exposition organisée par l'Union centrale des arts décoratifs. Cette exposition était consacrée à la chinoiserie en Europe au XVIII^e siècle. Cette année, en heureux pendant, l'Union centrale a eu l'idée d'organiser une exposition non moins ingénieuse, sur un sujet également pittoresque : l'Orientalisme en Europe au XVIII^e siècle.

L'Exposition de la chinoiserie, on s'en souvient, était d'une variété extrême ; le meuble, la céramique et, en général, le bibelot y étaient fort abondamment représentés ; et à cela rien de surprenant, puisque c'est de la Chine que sont venus en Occident le laque et le kaolin. La peinture, au contraire, y était relativement assez pauvre. Cette année, c'est le contraire qui est arrivé : trois vitrines, pas plus, pour les céramiques, trois vitrines encore pour les éventails et les bibelots ; quant aux meubles, on ne voit au pavillon de Marsan, en tout et pour tout, qu'un canapé et quatre tabourets en bois doré, de forme saugrenue et assez peu plaisants, qui proviennent du boudoir turc de la reine Marie-Antoinette.

Mais les peintures et les tapisseries abondent, certaines magnifiques et délicieuses, tandis que d'autres se contentent d'être pittoresques.

resques et ethnographiques. L'Exposition chinoise ne comportait, l'an dernier, aucune iconographie documentaire, car il n'y a eu, au XVIII^e siècle, sinon peut-être en Hollande, que peu d'artistes voyageurs qui aient été tentés par la Chine. L'Extrême-Orient était vraiment, alors, un pays fabuleux et inaccessible auquel les peintres rêvaient de loin, avec les poètes et les faiseurs d'opéras. Les Chinois dont on s'inspirait n'étaient pas les Chinois vivants, à longues nattes et à robes de soie, mais bien les petits personnages grimaciens qui dansent et coursent, prisonniers sous l'émail des porcelaines ou fixés comme des insectes dorés et bizarres sur les éclatantes ou obscures paroises de la commode et du cabinet.

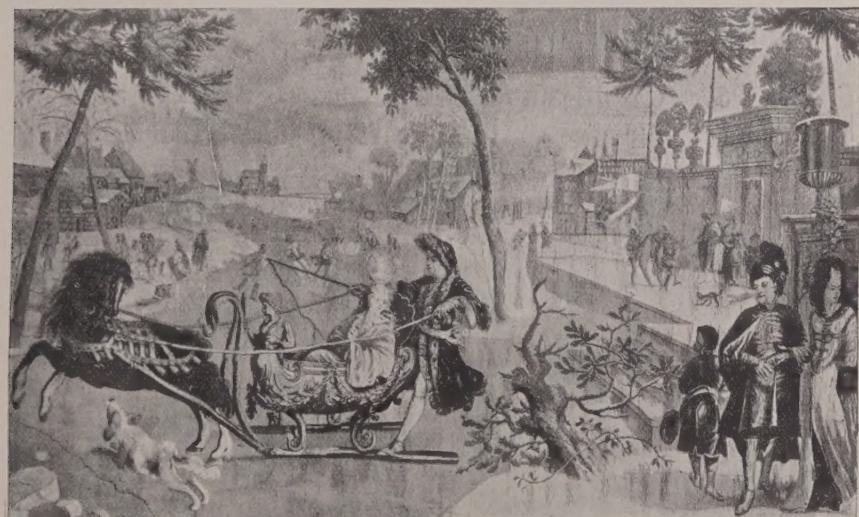
Rien de pareil pour la Turquie, avec laquelle le commerce était facile et fréquent. Les souverains d'Occident échangeaient avec le sultan des visites d'ambassades; et ce sultan lui-même n'était-il pas l'allié fidèle de notre roi? A Paris, on voyait l'extravagant comte de Bonneval, la touchante M^{lle} Aïssé, et l'on y accueillait fort bien l'étonnant Liotard, dont nous parlerons tout à l'heure. Des familles de diplomates, « retour de Turquie », vantaient autour d'eux les charmes et les attraits de la vie orientale, et M. Boppe¹ a raconté ici même toute l'acclimatation, lente d'abord, puis bientôt passionnée, de la turquerie en France au début du XVIII^e siècle.

Ce goût devint vite une mode lorsque, en 1721, Méhémed Effendi, ambassadeur turc, arriva à Paris. Cette visite était une nouveauté, car il faut bien dire que la fête donnée, en 1670, par Monsieur Jourdain au grand Muphti, était déjà un peu oubliée. En 1721, aucune plaisanterie de carnaval sur cette venue dont on s'engoua; mais, au contraire, de grandes et belles fêtes que Saint-Simon raconta et que Charles Parrocel a représentées dans deux toiles importantes, aujourd'hui conservées à Versailles et reproduites toutes deux par la manufacture des Gobelins. L'entrée de l'ambassadeur turc aux Tuilleries figure au pavillon de Marsan en tapisserie; la toile qui décrit la sortie de ces mêmes ambassadeurs y figure également. Elle a

1. Puisque nous avons l'occasion de citer ici le nom de M. Boppe, nous voulons le remercier sans tarder de l'obligeance qu'il a mise à nous communiquer les bonnes feuilles d'un volume qui vient de paraître et dont il est l'auteur : *Les Peintres du Bosphore au XVIII^e siècle*. Ce volume réunit différentes études dont l'une a paru ici même (*Les « Peintres de Tures » au XVIII^e siècle*), en 1903. Au surplus, chacun sait la compétence charmante et profonde que M. Boppe a acquise dans cette question. Nous ne pensons pas nous tromper en supposant que sans lui ne « e serait pas ouverte, peut-être, l'exposition dont cet article est l'objet; et cet article même, sans M. Boppé, aurions-nous pu l'écrire ?

beaucoup noirci, tandis que la tapisserie a beaucoup pâli; nul doute que ce double effet du temps n'ait été avantageux pour l'une comme pour l'autre. Ce sont des ouvrages animés et décoratifs, mais où les Turcs sont peut-être moins heureusement représentés que la foule de Parisiens et de Parisiennes qui surchargent les terrasses et dont chaque personnage est séduisant.

Ces modèles turcs, Parrocel les voyait probablement, au moment de les peindre, pour la première fois. Assurément Méhémed Effendi et sa suite eussent été représentés avec moins de convention si l'on



SCÈNES D'HIVER EN POLOGNE, TAPISSERIE DE BRUXELLES

(Collection de Mme la marquise de Ganay.)

eut pu s'adresser à quelqu'un des artistes auxquels la Turquie n'était pas inconnue, à un van Mour par exemple, à un Favray ou à un Liotard. Mais, en 1721, Liotard, à peine majeur, n'était pas encore « peintre turc », non plus que Favray ; quant à van Mour, il vivait à Constantinople depuis la fin du XVII^e siècle et était peu disposé à quitter un pays où il rencontrait de si agréables succès.

C'est là que nous irons le connaître, grâce à M. Boppe, car, avant les recherches de celui-ci, van Mour, sauf une courte mention dans l'*Abecedario* de Mariette, était tout à fait inconnu. On ignore les raisons ou les événements qui conduisirent van Mour en Turquie. Tout ce que l'on sait, c'est qu'il y fut accueilli à merveille par M. de Ferriol, notre ambassadeur. Il travailla d'abord « à plus de cent petits tableaux représentant les costumes les plus intéressants de

l'empire ottoman »; c'est cette collection que l'ambassadeur fit graver à son retour en France, et ces gravures eurent un immense succès. A Constantinople, van Mour était également bien reçu par les Européens et par les Orientaux. De grandes fêtes étaient fréquemment données par les deux sociétés, qui se rencontraient volontiers. Ce fut à ce moment que l'on transforma la vallée des Eaux-Douces en un délicieux jardin pour lequel « l'ambassadeur de France offrit au sultan quarante beaux orangers qu'il fit placer dans leurs caisses autour du kiosque impérial ». Ce jardin fut bientôt détruit par une révolution dont van Mour a représenté un épisode, dans un tableau conservé au musée d'Amsterdam. Pas un étranger de marque qui ne tint à rapporter du Bosphore quelque tableau de l'artiste, dont la vogue grandissait. En 1723, l'ambassadeur voulut l'employer officiellement. Voici ce qu'il écrivait pour le recommander à Paris : « Quoique [le sieur van Mour] ne finisse pas volontiers ses ouvrages, il représente si naïvement et avec tant de vivacité les objets, que j'espère que les tableaux que je lui fais faire ne se trouveront pas indignes de votre cabinet. » Huit de ces tableaux ont été envoyés; que sont-ils devenus? Que sont devenus aussi tous les tableaux que van Mour faisait des cérémonies officielles auxquelles il se rendait toujours avec les ambassadeurs? On en connaît deux séries, l'une à Amsterdam, l'autre en Suède. Ces toiles avaient sans doute d'estimables qualités, puisque, en 1725, van Mour reçut la qualité de « peintre ordinaire du roi en Levant ». Malheureusement ce titre ne lui valut pas la pension à laquelle il avait droit. Van Mour la réclama en vain, et lorsqu'il meurt, en 1737, il ne semble pas qu'il l'ait jamais touchée.

La carrière du chevalier de Favray est plus officielle. Il avait suivi Natoire à Rome en 1738; puis, à sa sortie de l'Académie de France, en 1744, il se laissa entraîner à Malte, où, en 1751, il fit partie de l'Ordre. Il y peignit de nombreux tableaux qui se trouvent encore là-bas, dans le palais du gouverneur, et sans doute aussi les deux tableaux si intéressants que l'on peut voir au Louvre. Mais ce fut à Constantinople qu'il passa la plus grande partie de sa vie et c'est là qu'il peignit, en 1768, le tableau représentant l'*Audience donnée à M. de Saint-Priest par le Grand Seigneur*, qui figure à l'exposition et illustre ces pages. Ce tableau, aujourd'hui le bien de M^{me} la comtesse d'Ursel, figura au Salon en 1771. « La singularité en fait le principal caractère, » dit le livret, « et la scène neuve qu'il présente excite un instant la curiosité. » A soixante-cinq ans, Favray

retourna à Malte ; il avait fait à Constantinople beaucoup de tableaux ; l'un d'eux, dont il répétait volontiers le sujet, est exposé au pavillon de Marsan ; c'est une vue de Constantinople ; il est remarquable par la finesse de la couleur qui porte jusqu'à l'horizon une lumière délicate et dorée. On peut y remarquer aussi la grâce des petits personnages féminins qui vont et viennent sur une terrasse, au premier plan de la toile, à droite, devant un kiosque à treillages fleuris.



RÉCEPTION DE M. DE SAINT-PRIEST PAR LE GRAND SEIGNEUR

PEINTURE PAR LE CHEVALIER DE FAVRAY

(Collection de M^{me} la comtesse d'Ursel.)

Une salle presque entière a été consacrée, au Musée des Arts décoratifs, aux dessins faits à la sanguine et au crayon noir par Liotard. Il semble bien que cet ensemble soit le plus grand attrait de cette exposition. Presque tous ces dessins ont été prêtés par le Louvre, à l'exception de deux, qui appartiennent à M. Gutekunst, et dont l'un est reproduit ici. Deux pastels, prêtés par M. Heseltine, occupent le milieu d'un panneau, où ils triomphent. L'un d'eux est le portrait de Lord Edward Wortley Montague, que l'on voit en buste, le teint frais, l'œil bleu, la barbe noire et carrée, coiffé d'un haut turban blanc barré de jaune et vêtu d'un manteau de satin blanc bordé de fourrure. Le personnage se détache sur un fond vert de ton vif et

inattendu, et l'on pense invinciblement, devant cette œuvre d'une vérité si précise, aux meilleurs pastels de M. Degas. Nous reproduisons ici l'autre pastel; nous n'avons donc pas à en donner la disposition. Pour la couleur, le fond est gris et chamois; la plus grande des deux femmes porte un pantalon de gaze blanche à fleurettes vertes et roses, une robe vermillon à brochage rose et doré; la ceinture est faite d'un mouchoir rose, jaune et vert. Elle est vêtue de deux vestes, l'une à peine visible et rattachée par des perles et des sequins; l'autre, verte et argent, a des manches dont les rayures horizontales sont alternativement bleues et jaune pâle; les revers de la robe rouge dépassent ces manches. Le fichu est blanc à rinceaux multicolores. Le turban est particulièrement exquis : rose saumon, retenu par un bandeau bleu d'où tombent de longues et fines franges noires et blanches. Le bout des doigts est peint en rouge brique. L'autre femme porte un pantalon blanc, un caftan à raies vertes et blanc rosé; les cheveux sont roux; le fez rouge, de ton très chaud, est retenu par une écharpe noire et blanche. Ce pastel, très précieux déjà, peut donner une idée, à ceux qui ne les connaissent pas, des chefs-d'œuvre de Liotard, par exemple la *Mme d'Épinay* du musée de Genève¹, qui sort du sujet de cet article, mais dont Ingres disait : « Je ne sais s'il est un plus beau portrait que celui-ci en Europe », et la *Comtesse de Coventry* en Turque, du musée d'Amsterdam. Ce dernier ouvrage, peu connu, est un pastel d'une coloration claire et argentée. Le modèle porte un costume compliqué et minutieux fait d'une étoffe blanche et jaune à fleurettes et il est entouré de tout un accessoire décrit avec soin : vase de Chine, œillets, meubles exotiques. Et, puisque nous citions Ingres tout à l'heure, disons que ce petit tableau fait penser à certaines toiles du maître, et plus particulièrement à l'esclave qui, près de l'odalisque couchée, joue de la guitare. Une contre-épreuve du dessin pour cette *Comtesse de Coventry* figure au pavillon de Marsan; elle a toutes les qualités habituelles à Liotard; une précision qui n'est pas de la sécheresse, une conscience qui n'est pas de la servilité. Les qualités du Genevois Liotard sont celles du Balois Holbein, le génie en moins. Ce génie, Liotard le remplaça par une savante, persévérente singularité; il sut, grâce à elle, forcer l'attention, et, partant, les commandes.

Sa vie a beaucoup de pittoresque et de fantaisie. C'est la révolution de l'Édit de Nantes qui fait naître Liotard à Genève, en 1702.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. I, p. 98.

Son père, Antoine Liotard, s'y est réfugié; c'était un « bon négociant » qui venait de Montélimar. Jean-Étienne n'est pas encore un adolescent que sa vocation est déjà toute-puissante. Et il veut aller



FEMMES TURQUES, PASTEL PAR LIOTARD

(Collection de M. Heseltine, Londres.)

à Paris « pour apprendre ». Son père, suivant la coutume, regimbe, puis cède. A Paris, Liotard obtient assez vite des succès agréables; point cependant comme peintre de composition : devant l'imparfait *David et le grand prêtre Abimélech*, Lemoyne, alors dans toute sa

gloire, lui dit : « Ne peignez jamais que d'après nature, car je ne sais personne mieux en état de l'imiter que vous. » Docile à ce juste conseil, Liotard exécute le portrait de Voltaire et celui de Fontenelle. Par la suite, il ne fit guère que des portraits.

Bientôt après, il veut partir pour l'Italie. Mais une liaison le retient : « Il avait une intrigue », nous dit une biographie manuscrite du peintre, écrite par son fils, « avec M^{me} de ***, la sœur du célèbre géographe, sous les yeux de sa mère et de son consentement ; sans se marier, il en eut un enfant, dont la mère eut soin, mais cet enfant mourut jeune¹. »

Cette mort lui permit peut-être de se dégager, car il se trouve en 1736 à Rome, où il fait le portrait du malicieux Clément XII. Le pontife, à la première séance, lui dit : « Si j'étais peintre, je ne voudrais point faire le portrait d'un pape. — Mais pourquoi, Votre Sainteté ? — Parce que les papes, une fois morts, leurs portraits vont aux cabinets (*ai cacatori*). »

Mais, plus que les papes, les beautés italiennes attirent Liotard ; beautés vivantes comme beautés d'autrefois : les copies au pastel qu'il fit des *Trois Grâces*, de la *Vénus Callipyge* et de la *Vénus couchée* du Titien, ont été conservées. Elles témoignent d'une sensualité calme et réfléchie.

Engagé par la tendre Italie à gagner des terres plus sensuelles encore, il part en 1738 pour Constantinople. Il est, à bord du *Cliston*, l'hôte du chevalier Ponsonby ; les autres passagers sont tous des Anglais. Ce petit peintre aux yeux vifs, aux narines mobiles, sut les charmer par l'entrain et l'originalité de ses reparties. Aux escales, il quitte le navire ; à Paros, à Chio, à Smyrne, il fait de rapides croquis : la signora Lenetta Shepri, madame Vestali, la signora Maroudia, la signora Marigot². Ces dames et leurs semblables plurent assez à Liotard pour qu'il refusât, au moment du retour, de quitter Constantinople. « Quelques mois encore », dit-il. Ces quelques mois furent cinq années.

A Pétra, où il demeure, il adopte vite les mœurs, les goûts et les costumes turcs. Comme les musulmans qu'il peint, il laisse croître sa barbe ; il se coiffe du turban, vêt le grand manteau bordé de

1. Nous avons suivi ici la minutieuse et vivante étude que M. A. Baud-Bovy a consacrée à Liotard dans son volume *Peintres genevois* (1^{re} série). — Voir aussi, sur Liotard, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, les articles de M. Humbert (1888, t. II, p. 353, et 1889, t. I, p. 89 et 292) et de M. A. Baud-Bovy (1902, t. II, p. 103 et suiv.).

2. La plupart de ces dessins appartiennent au Louvre et sont exposés au pavillon de Marsan.

fourrure. Et, parce que les dames turques, suivant lady Montague, ne commettent ni péchés ni peccadilles de moins pour n'être pas baptisées, Liotard, ainsi déguisé, noue des intrigues. Une Circassienne nommée Mimica lui plaît à ce point qu'il va en faire sa femme, lorsqu'un prince moldave l'appelle à Jassy, pour un portrait. Là, il en fait plusieurs; assez pour qu'il ait le temps d'oublier Mimica; ensuite, par la Transylvanie et la Hongrie, il gagne Vienne.

A la cour de Marie-Thérèse, ce Genevois barbu et enturbanné n'a pas un petit succès. L'impératrice pose devant lui, et, après elle, les archiduchesses, les princes, d'autres encore. C'est l'époque de la *Belle Chocolatière*. Avec Vienne commence la grande « tournée » qu'il fit dans les villes d'Europe : Darmstadt, Lyon, Paris enfin, où l'engouement que l'on y montre pour les *Lettres persanes* a préparé l'enthousiasme qui accueille « le peintre turc ». Il n'est bruit que de lui, qui, rusé, se montre partout : aux Tuileries, à l'Opéra, aux Expositions. Et, assurément, devait-il faire meilleure figure dans les salons d'alors qu'un

Turc pareil ferait chez nous aujourd'hui. Parmi les robes claires et les habits bariolés, l'éclat de son costume devait s'apaiser, et Liotard n'avait qu'à lever les yeux pour voir sa propre image lui sourire, dans quelque tapisserie, sous les traits d'Assuérus ou de Soliman. — Sa vogue l'enrichit; il devient l'ami des plus grands : Maurice de Saxe lui demande un costume turc pour sa célèbre amie, Adrienne Lecouvreur. Liotard le dessine et c'est M^{lle} Raymond qui l'exécute. Cette Raymond est « une couturière qu'il entretenait et de laquelle il eut une fille ».

Enfin, après avoir peint les princesses royales, il part pour l'Angleterre, où ses anciens compagnons de voyage lui font fête.



UN TURC, DESSIN AU CRAYON NOIR
ET A LA SANGUINE PAR LIOTARD

(Collection de M. Gutekunst.)

Nous savons par Horace Walpole que « ses prix sont extravagants, plus élevés que ceux qu'il demandait à Paris, et qu'ils lui procurent autant d'argent qu'il en désire ». Puis, lorsqu'il sent que l'on va s'habituer à lui, l'avisé Liotard quitte Londres pour la Hollande, où on ne l'a pas encore vu. Il y est accueilli avec la curiosité habituelle ; trop bien accueilli peut-être : à Amsterdam il séduit assez M. Fargues, négociant français, pour que celui-ci lui donne sa fille Marie. Liotard a cinquante-trois ans ; las de sa solitude, il accepte. Mais la sage M^{me} Fargues ne peut s'habituer à cet époux de carnaval. Jean-Étienne, sans doute épris, consent à couper sa barbe ; il abandonne du coup l'appareil oriental.

Avec sa barbe et son turban, il semble que Liotard ait perdu aussi son goût d'aventures. Auprès d'une épouse « dont le visage respire », dit M. Baud-Bovy, « la réserve calviniste », Liotard ne songe plus aux Échelles du Levant, à la tendre Mimica, à cette couturière qu'il entretenait durant ses belles années de Paris. Et il retourne à Genève, où il fonde sa maison de famille. Sans doute pense-t-il y devenir doucement un vieillard. Mais, comme contraint par un démon secret, il quitte deux fois encore sa retraite. Il va d'abord à Paris et à Londres, puis à Vienne. Là, il arrive mal ; la mode est à un certain Roslin, dont le nom n'est pas oublié, portraitiste très élégant, que l'on préfère à l'exact vieux peintre, dont les archiduchesses craignent qu'il ne les « fasse pas assez belles », et c'est pourquoi on ne lui en fait peindre aucune. Mais Marie-Thérèse a pour lui les bontés de naguère. Elle lui fait chaque jour de petits présents ; une fois, c'est « un vase avec un très beau rosier et un ananas ».

De retour à Genève, Liotard, désormais, n'en bougera plus. Ses lettres toutes simples, naïves, montrent la sérénité qu'apporte l'âge. Il devient très gourmand. Il parle volontiers de ses menus, narre qu'il « boit son tockay au chalumeau ». Il aime les fruits de son jardin et compose avec eux de familières natures mortes : « J'ai peint des abricots ; je vais faire un pendant avec des pêches. » Il choie ses fleurs : « Dans la boîte qui est sous mon lit, tu trouveras de l'orpiment jonquille qui a été dessalé et encore un qui tire sur l'orangé : j'en ai besoin pour peindre une fleur. » Ces fleurs et ces fruits sont parmi ses œuvres les plus touchantes. Il y a deux tableaux de ce genre au musée de Genève. Ce sont, sur le coin d'une table de bois blanc, quelques pommes récoltées dans un verger modeste, petites et d'un vert aigrelet ; près d'elles, un couteau, scrupuleuse-

ment reproduit. Ces tableaux font songer à certains ouvrages de Cézanne. Ils ont un attrait direct et dépouillé et manquent tout à fait de ce lyrisme grave et simple qui ennoblit la moindre toile de notre Chardin.

De même qu'il faisait le portrait de ses pommes, Liotard, sur ses vieux jours, faisait le portrait du Mont-Blanc. Ah ! il n'apportait point de romantisme à le peindre ! et les préoccupations littéraires ne l'embarrassaient guère. Pourtant, la paisible grandeur de ce



BALLET TURC, PAR PILLEMENT

(Collection de M. Heidelbach.)

petit paysage a une vérité profonde que ne rencontra jamais, devant cet auguste modèle, le compatriote de Liotard, le spécialiste et tapageur Calame.

C'est devant ce Mont-Blanc que Liotard termina sa vie. Belle vieillesse, entre beaucoup d'enfants, légitimes ceux-là, qu'il n'a pas eus jeune, et dont il fait des croquis délicieux. Le « peintre turc » n'est plus. A sa place, c'est un bon Genevois qui se préoccupe d'hygiène. Il écrit qu'il dort la fenêtre ouverte, « ma défunte femme étant morte pour trop aimer les remèdes et d'être enfermée ». Il est encore sensible à la beauté des femmes. Dans une de ses dernières lettres, ne dit-il pas : « Je compte, pour m'amuser, faire le portrait de M^{lle} de la Corbière qui a joué si superbement la comédie et m'a paru plus belle sur le théâtre qu'à l'assemblée. » Et quand il

meurt paisiblement, à quatre-vingt-neuf ans, il est encore si lucide, si sain, que son frère Michel s'écrie, dans sa naïve tristesse : « Le pauvre ami ! j'avais toujours prévu qu'il mourrait jeune !... »

D'autres peintres français, fixés en Orient, pourraient nous retenir encore ; nous avons préféré nous attarder près du plus curieux d'entre eux, nous contentant de citer des artistes comme J.-B. Hilair, très bien représenté à cette exposition, dont le talent est un peu grêle ; comme Melling, excellent paysagiste ; comme Cassas, comme Préaulx et même, enfin, comme Le Prince, qui nous semble bien inférieur à l'estime dans laquelle on le tient aujourd'hui, et dont le meilleur titre de gloire est peut-être d'avoir trouvé « une manière d'imiter à la gravure le lavis des dessins ».

Nous avons hâte d'en arriver aux peintres qui, sans aller en Turquie, surent cependant nous montrer des sultans et des sultanes ; et, après avoir étudié les réalistes de la turquerie, nous voulons nous arrêter un moment devant ceux qui imaginèrent l'Orient et qui le recréèrent.

Avant Tiepolo et Fragonard, dont l'un présenta les Turcs aux dieux de l'Olympe et l'autre aux demi-dieux des jardins, nous signalerons un aimable tableau de Pillement, un *Ballet* dont nous donnons l'image : dans un décor léger et de vraie fantaisie, délicatement coloré de gris, de verts et de jaunes apaisés, dansent, sur une place à gros pavés, sous des arbres inconnus, une troupe de nègres agiles et forcenés. Ils sont les frères noirs des danseurs élégants que Bocquet a peints à l'aquarelle pour les spectacles de l'Opéra ; et c'est peut-être pour eux que le *Turc amoureux* de Lancret, si rose et si bleu, accordera sa guitare lorsque la *Belle Grecque* l'aura définitivement abandonné afin de prendre part à la fête que donnent, sous des ombrages fort peu exotiques, les pachas du harem que Pater décrit pauvrement. Mais comment s'occuper de Pater, de Carle Vanloo et même de Boucher, lorsque Tiepolo, au-dessus de nos têtes, souffle ses grands et légers courants d'air, et fait passer sur les plafonds des visions plus changeantes qu'un ciel de juin ?

Au pavillon de Marsan, Tiepolo et son fils ne sont représentés que par deux sépias et deux toiles. Mais ces riens suffisent à rappeler au visiteur le plafond prestigieux de Wurzbourg, les deux fresques du palais Labia, et tout ce peuple de Turcs que Venise ramenait en prisonniers des côtes barbaresques pour que Tiepolo pût leur ouvrir les portes des cachots et leur donner des ailes avec la liberté. Ce goût pour les personnages orientaux, les peintres de la lagune l'ont

eu de tout temps. Si les Bellini et Carpaccio nous les montrent ici presque aussi tranquilles et parés que sur les miniatures persanes, déjà Véronèse les bouscule et Tintoret les tourmente, les préparant ainsi, pendant plus d'un siècle, avec leurs élèves, aux exercices de haute voltige et de périlleux équilibre auxquels les contraindra Tiepolo. Nous voulons imaginer que l'un d'entre ces Turcs rencontra un jour, dans les airs, quelque douce beauté qui voyageait sur le miraculeux tapis du conte, et qu'il vint tomber avec elle dans les voluptueux pays où Fragonard peignait et respirait des roses.

L'Exposition des Arts décoratifs possède un des plus gracieux Fragonard qui soient. C'est le *Pacha*, appartenant au docteur Jean Charcot, et qui est célèbre. Tout le monde garde le souvenir de cette toile d'un charme si « distingué » où, sur le beau divan couleur citron, un pacha aux pommettes roses, entièrement vêtu de blanc, regarde, plutôt en vieillard amusé que concupiscent, venir à lui les deux jeunes filles que présente un marchand d'esclaves. Comme l'on sent que cette scène a été peinte « pour le plaisir », sans que l'artiste ait eu d'autre préoccupation que d'être fidèle à un rêve joli et passager! Comment ne pas sourire devant cette toile, et comment ne pas s'éprendre un peu de la plus blonde de ces esclaves, pour lui demander de la suivre, pas bien loin, jusque dans ce boudoir turc dont six panneaux, qui viennent de Versailles, sont exposés ici?...

Assurément ce tableau de Fragonard est le plus beau morceau de peinture de toute cette exposition. On ne trouverait guère à citer, tout près de lui, que le grand portrait en pied de la marquise de Sainte-Maure-Montausier, par Aved, et qui, moins connu que le



FEMME TURQUE
PORCELAINE DE MENNECY
(Collection de M. Vandermersch.)

Pacha, a fait, avec les dessins de Liotard, le succès de ces « turqueries. » Cette femme assez grande, au visage doux et un peu rond, aux vivants yeux noirs, à petite bouche, à petit nez, est représentée accoudée sur un socle qui porte un vase, et qu'entourent des capucines retombantes. Elle porte une première jupe à pékin rose et blanc sur laquelle s'ouvre une seconde jupe également pékinée, mais de blanc et de bleu. Le manteau en toile d'argent est bordé de fourrure; la ceinture est dorée; le turban blanc, avec une aigrette noire. Les babouches sont jaunes; une main tient un mouchoir brodé d'or, l'autre, un rameau d'oranger fleuri. Au fond du jardin sortent, d'un massif de cyprès bleuâtres, le dôme et le minaret gris d'une mosquée.

C'est sur l'impression de cette œuvre magistrale que nous voudrions terminer cette rapide étude, non sans remercier MM. Metman, Guérin et Alfassa, les organisateurs de cette belle fête turque, qui, puisqu'elle succédait à la fête chinoise de l'an dernier, doit forcément précéder la fête où, l'année prochaine, les *Singes* qui gambadent dans les rinceaux de Huet viendront joindre leurs malices à celles des *Masques*, pour notre plaisir et notre joie.

JEAN-LOUIS VAUDOYER





Aved pinx.

PORTRAIT DE LA MARQUISE DE SAINTE-MAURE-MONTAUSIER EN COSTUME TURC

(Collection de M. le Marquis de Saint-Maurice Montcalm.)



RAYONS DU SOIR (PORT DE CAMARET), PAR M. CHARLES COTTET (1892)
(Musée du Luxembourg.)

ARTISTES CONTEMPORAINS

M. CHARLES COTTET

CINQ cents cadres, réunis durant un mois à la galerie Georges Petit, viennent de résumer, dans une vision singulièrement forte et vivante, l'effort accompli depuis vingt-cinq ans par le peintre Charles Cottet. Sans doute, M. Cottet occupe aujourd'hui, parmi les artistes de premier plan, un rang trop élevé pour que cette exposition eût à nous le révéler : presque toutes les pages les plus importantes dont elle se composait, nous les connaissions par les salons annuels de la Société Nationale, du Salon d'Automne ou de l'ancienne « Société nouvelle ». Leur réunion, en un ensemble à peu près complet, n'en offrait que plus d'opportunité : maintes fois, en effet, ceux qui suivirent la carrière de l'artiste avec le plus d'intérêt et de sympathie avaient éprouvé une sorte de surprise et presque de sursaut à le voir aborder des sujets imprévus, tenter des recherches nouvelles, abandonner pour un temps les genres où le succès l'avait le mieux favorisé et y revenir ensuite après des excursions dans des domaines tout autre.

sions non moins heureuses sur d'autres terrains. Seule, une exposition simultanée et quasi totale de ses œuvres permet d'observer avec une clarté suffisante l'unité d'inspiration qu'un talent aussi décisif que celui de M. Cottet peut garder dans la multiplicité des scènes ou des objets à quoi il s'applique comme dans la variété des aspects qu'il leur donne.

Beaucoup de gens tiennent M. Charles Cottet pour un Breton : ils en attestent à l'ordinaire son visage de mathurin, son teint coloré, sa barbe ardente et, pour se hausser jusqu'à la psychologie artistique, la vigueur avec laquelle il a peint si souvent le pays, les êtres et les choses de Bretagne. Or M. Charles Cottet est né par hasard au Puy, en Auvergne¹, mais il tire son origine de la Savoie et il a passé son enfance sur la rive française du Léman, à Évian-les-Bains. Mais les philosophes éclectiques veulent qu'il y ait dans toute erreur une part de vérité, dans toute légende un peu d'histoire². Si la Bretagne n'est ni le pays d'origine, ni le lieu de naissance de M. Cottet, elle est devenue pour lui un pays d'adoption réciproque ; elle a inspiré une grande partie de son œuvre et celle-là même qui l'a imposé d'abord à la critique comme au public.

La Bretagne, cependant, si elle n'a eu ni les premiers regards ni les premiers pas de M. Charles Cottet, ne peut davantage revendiquer les prémisses de son talent : l'exposition récente de la galerie Petit nous l'a rappelé. Les premiers essais de M. Cottet, ou au moins les toiles les plus anciennes de cette exposition, montrent une nature vigoureuse dans un âge indécis, à une époque d'inquiétude et d'incertitude artistique (comme sont, en somme, presque toutes les époques). Soit par l'influence positive de maîtres admirés, soit par simple affinité de contemporains, des tendances diverses et même contraires sollicitent le jeune peintre. L'impressionnisme et le naturalisme se proposent à lui, — surtout le naturalisme. Il fait le pèlerinage de Vétheuil; mais s'il flâne sur les berges de la Seine, chères aux impressionnistes, il y voit, comme ferait quelque J.-K. Huysmans de la peinture, la balafre bête d'une grue ou les énormes caisses des bains flottants qui narguent la douce atmosphère chantée par Stanislas Lépine. Il ne manque pas de pousser la

1. En 1863.

2. Peut-être est-ce pour protester tacitement et spirituellement contre cette erreur que M. Cottet, dans le catalogue de son Exposition, reléguait à la fin, après les nus, les portraits, les natures mortes, les études d'Espagne, de Venise, etc., juste avant les eaux-fortes et estampes en couleurs, ses travaux de Bretagne.

pointe traditionnelle au pays de Jongkind et de Mesdag, car Monet y est allé, mais on doit convenir qu'il en rapporte — à en juger par l'exposition où nous venons de les voir — des pochades assez peu significatives. Dans la représentation de la figure humaine, son propre portrait nous montre le jeune Cottet, en 1884, proche de Fantin-Latour par le goût de l'intimité réfléchie, mais hanté peut-être aussi par la pâte plus grasse et plus riche de Courbet. Des



DEUIL (ILE D'OUESSANT), PAR M. CHARLES COTTET (1899)

figures plus petites, telles que la *Partie de manille au cabaret* (1886), évoquent plutôt les silhouettes de Daumier, tandis que les *Femmes traversant le pont des Arts* (1885), la *Loge à l'Opéra-Comique* (1887) et les *Femmes au Moulin-Rouge* (1886), s'apparentent aux croquis narquois dont Forain et même Toulouse-Lautrec¹ semblent avoir trouvé, non certes le modèle, mais le principe, dans l'art de Manet.

1. Cette parenté de contemporain avec Forain se retrouverait jusque dans des études très postérieures à ces essais, telles que la *Réunion le soir*, de 1903; et la ressemblance avec les figures dégingandées mais si vraies — parce qu'elles sont si suggestives — du pauvre Lautrec, se manifeste encore dans des figures à l'eau-forte : les *Jeunes filles à la persienne, à la colerette, aux manches à carreaux, la Jeune femme dans son lit*, etc.

Dès cette époque, M. Cottet affirme avec plus d'évidence ses dons de peintre et son goût de coloriste dans des natures mortes d'une franchise robuste. C'est que, devant d'humbles objets usuels de ménage ou de métier, verres, flacons, cafetièrerie, coquetiers, devant une simple pomme, une bouteille ou un livre, tout problème s'oublie, hormis celui de bien peindre, — et les natures mortes de M. Cottet, avec la décision de leur parti, leur riche lumière, leur pâte riche et solide, sont fort bien peintes. Mais, derrière leur belle peinture, on observe, pour la première fois chez M. Cottet, le sens et le souci de la décoration. Entre les objets qu'il y peint, il ne cherche pas un arrangement ingénieux ou pittoresque, au sens bibelotier du terme, mais des harmonies de valeurs, volontiers dans des tons un peu montés, jaune vif, rouge ardent ou sombre. Ce sont véritablement, parmi les œuvres de M. Cottet, les premières qui dépassent le niveau des essais et tiennent leur rang à côté des meilleurs travaux de sa maturité : elles annoncent — rétrospectivement — un artiste en possession d'un métier trop vigoureux pour se contenir dans des limites aussi étroites.

* * *

La Bretagne semble avoir révélé M. Charles Cottet à lui-même et opéré une sorte de synthèse ou de cristallisation des éléments qui, voisinant jusqu'alors en lui, avaient l'air parfois de se combattre. Il a trouvé réunis dans ce pays les deux caractères dont il semblait jusqu'alors préoccupé sans en avoir pu fixer la formule commune : l'expression et la décoration. Pour traduire ce caractère homogène et complexe, il saura, sans rien imiter, profiter des grands enseignements donnés par l'art français du xix^e siècle : Courbet a proclamé la beauté des rocs sombres et des vagues épaisse ; Millet — dont le nom fut prononcé de bonne heure à propos de M. Cottet¹ — a montré, dans la moindre scène, voire dans la moindre silhouette rustique, un caractère de généralité humaine ; Puvis de Chavannes a réconcilié le geste humain avec le décor de la nature, mère des hommes. C'est en prenant acte des conquêtes dont ces maîtres ont enrichi la peinture française que M. Cottet verra et interprétera la Bretagne.

Lorsque M. Cottet parle de la Bretagne, il la vante d'être le seul

1. Par M. Roger Marx (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. II, p. 26).

FILLES DE LA VIERGE A PLOUGASTEL-DAOULAS, PAR M. CHARLES COTTET (1900)



pays en France et l'un des rares pays au monde qui ait conservé un *folk-lore*, une indépendance complète de langue, de mœurs, de traditions et de costumes : peut-être est-ce, en effet, par la couleur des costumes locaux que M. Cottet fut d'abord frappé en Bretagne. Durant l'un de ses premiers séjours, il a aligné, dans une sorte de frise décorative assez peu poussée, le profil d'une procession à Plo-modiern (1886), où les vestes soutachées et les corsages bariolés tranchent sur le fond avec une crudité de cortège extrême-oriental. Plus d'une fois, dans la suite, il recherche ces accords vivaces entre des éléments aux valeurs sommaires et un peu frustes : il les rencontrera à la *Fête-Dieu* de Camaret, avec son dais blanc et son autel rose au milieu de la campagne (1892), au *Pardon de Sainte-Anne-la-Palud* (1904), où des femmes, entre deux offices, déjeunent sur l'herbe, opposant la nappe et les coiffes blanches aux tabliers violettes, aux fichus bariolés, dans un décor de verdure printanière ; il trouvera une même harmonie de blanc sur un fond de verdure, accordée au premier plan avec des tabliers verts ou bariolés, à la procession de Plougastel-Daoulas (1910) ; une autre épisode de procession, dans le même village, lui dictera une symphonie non moins franche, avec le blanc et le bleu des costumes, de la statue et des rubans, sur le fond jaune des blés mûrs. Les veillées autour d'un enfant mort, dont le petit cadavre repose sur une sorte de coussin fait de fleurs rouges et bleues dont la vivacité contraste avec le deuil des vêtements et des visages, rentrent dans la même série. Nous y observons, pleinement dégagé, ce principe décoratif que le jeune peintre de natures mortes cherchait naguère entre une pomme, une bouteille, un œuf à la coque, un bâton de cire, et que le *folk-lore* breton lui permet de développer avec toute son ampleur. Mais il y joint une recherche d'expression qui le vivifie : ces scènes de la vie religieuse bretonne, avec leurs valeurs fortement tranchées, leurs larges taches juxtaposées, ont presque un caractère de naïve enluminure qui rend avec une sincérité frappante la fixité des traditions qui, en Bretagne, mêle aux manifestations de la foi un peu d'idolâtrie ingénue.

Toutefois, ce sont des harmonies plus sombres que petit à petit M. Cottet semble avoir, en Bretagne, observées avec préférence : ces harmonies, il les a vues dans les rapports des choses entre elles, dans les visages, l'allure, le geste des gens, enfin dans les relations de ces gens avec ces choses.

Le paysage breton est, pour M. Cottet, une constante harmonie entre le ciel, la terre et la mer, où la mer donne le ton fon-



DEJEUNER SUR L'HERBE AU PARDON DE SAINTE-ANNE-LA-PALUD, PAR M. CHARLES COTTET (1904)

damental. Tout semble lui obéir et se mettre à son unisson. A chaque heure, l'atmosphère, les nuages, les rochers, la végétation même, cette maigre végétation du bord de l'Océan, prennent la mine qu'a la mer. C'est à la mer que le soleil et le jour semblent emprunter la lumière dont ils éclairent le pays tout entier, qui en est voisin et tributaire. Les rocs ont presque l'air de vagues solidifiées, et les églises ont l'air de rocs, autrement découpés que les autres, voilà tout. Au « pays de la mer », la mer en arrive presque à être le seul élément. La couleur du ciel, la forme des nuages ne sont rien ici pour eux-mêmes : ils sont annonciateurs, sur les flots, de calme ou de tempête, de bonne pêche ou de perdition, de vie ou de mort; ils disent que les barques reviendront lourdes de butin ou bien qu'elles iront s'engloutir dans les remous des vagues. La nuance répandue par la mer, projetée par son reflet ou soufflée par son haleine sur le pays tout entier, fournit donc au peintre un élément d'unité décorative, mais du même coup, on le voit, un principe d'expression. Le ton n'est pas seulement ici la base d'une harmonie picturale, sombre le plus souvent; il est facteur de sentiments ou, si l'on veut, de pressentiments, qui sont d'ordinaire des pressentiments farouches ou tragiques.

Or, dans ce pays, le vent salin venu du large durcit la peau et fonce le teint des visages, n'y laissant guère place que pour l'expression lente de sentiments qui ne soient pas trop individuels ni momentanés. Les hommes, absents pour le travail, ne reviennent ici que pour le repos; les femmes les attendent, et c'est leur destin à elles. De là ces visages aux traits sommaires, figés dans l'hébétude de l'attente, de la stupeur, de la résignation, de la misère... et de l'alcoolisme. L'absence prolongée des hommes réunit les femmes entre elles : la fixité des mœurs, la force étroite des traditions, la rigueur attentivement observée d'exercices cultuels fréquents donnent à leur allure et à leurs gestes des rythmes uniformes, et les deuils répétés les vêtent, contre le vent, de grandes mantes noires. Ainsi la vie bretonne compose, soit à l'église, soit à la procession, soit au bord de la mer, soit sous le quinquet des veillées, des groupes où l'individualité s'oblitère, où l'on n'existe guère que de la vie commune, et de vivre ensemble; caractère qui, une fois de plus, fournit au peintre ce double principe de l'expression décorative qu'il traduit dans la *Messe basse*¹, dans le *Deuil marin*, dans les *Feux de la Saint-Jean*².

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 365.

2. *Ibid.*, 1901, t. II, p. 44.

BRETONNE

(« FEUX DE LA SAINT-JEAN »)

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. CH. COTTET





Façonnés de la sorte par le « pays de la mer », les gens finissent par lui ressembler. Leur teint terreux semble fait de son argile, comme il est dit dans la Genèse; au milieu de ces visages sombres luisent des yeux profonds, doux et bleus comme un peu de mer calme. Une sorte de mimétisme, naturel ou acquis et hérité, accorde les hommes avec les choses. On ne peut les séparer du décor où ils vivent, et notamment de la mer qui, tour à tour mère ou marâtre, les nourrit ou les tue. Aussi, lorsque M. Cottet veut donner toute



PÊCHEURS FUYANT L'ORAGE, PAR M. CHARLES COTTET (1904)

son expression à une figure bretonne ou à un groupe, les place-t-il devant la mer; derrière la cape noire de cette fillette, un large horizon maritime, bleu comme ses yeux, rappelle qu'elle est orpheline d'un marin: derrière les trois femmes du *Deuil marin*, derrière l'église où les femmes vont, à la *Messe basse*, prier pour leurs morts, un décor analogue prend une même signification. Ainsi faisaient les Primitifs; mais ils se bornaient, dans leurs paysages, à une sorte de citation symbolique, qui restait à l'arrière-plan. Dans les tableaux de M. Cottet, il arrive, au contraire, que le décor empiète sur les figures, comme pour montrer la passivité des hommes devant la toute-puissance de la mer dominatrice.

Cette harmonie active des choses avec les gens a dicté la compo-

sition et fait la valeur expressive des toiles les plus importantes où M. Cottet a représenté la vie bretonne : le *Repas des Adieux*¹ et la *Douleur*². La forme du triptyque donnée par lui à la première de ces œuvres lui confère une sorte de grandeur épique, montrant, dans la chaude demeure où se donne le repas d'adieux, une brève halte entre la mer où vont errer les hommes et le rivage où les femmes vont les attendre. Plus frappante encore est la convergence d'émotion qui, dans la *Douleur*, vient s'appliquer avec tant de force et d'unité sur le cadavre de l'homme noyé. Par la composition de ses premiers plans, par le groupement des personnages — à droite les camarades qui ont porté la civière, derrière le cadavre la mère et la femme du mort, à gauche les voisins — cette œuvre poignante évoque certains *Sépulcres* de la statuaire gothique. Mais, derrière ces groupes désolés ou émus, les êtres inanimés semblent ne point participer de moins près au deuil. Dans l'anse du petit port, la mer est calme, attentive et comme repentante; les barques amarrées alignent leurs voiles rouges comme d'immobiles drapeaux funèbres; une maison blanche montre ses fenêtres, comme un visage ouvrirait ses yeux, pour voir ou pour pleurer. Tout se tait, tout s'arrête, tout se recueille devant la mort. Si, pour définir l'épopée bretonne dont M. Cottet s'est fait le chantre par le pinceau, il fallait choisir une toile, celle-là peut-être, mieux que toute autre, nous montrerait à quelle force d'émotion il a su atteindre par une harmonie de la composition et du ton où se concentrent toutes les harmonies naturelles et humaines de la Bretagne, interprétées par un coloriste dans le parti le plus large de la décoration expressive.

* * *

Les séductions de la Bretagne, tout en inspirant à M. Cottet tant d'œuvres émouvantes, menaçaient de ne pas rester pour lui sans quelques dangers, dont le moindre était la monotonie des sujets. A peindre encore et toujours ces rudes visages au cuir tanné, ces vestes raides de toile bistre, ces longues mantes noires unies, ces ciels d'encre, ces mers sombres, ces rochers gris, il eût risqué — qu'on passe le mot — d'encrasser sa palette. De même, le caractère tragique qu'il donnait aux moindres scènes de la vie bretonne, aux personnages qui les jouent, au décor où elles se déroulent, grandis-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 361.

2. *Ibid.*, 1908, t. I, p. 466.

sait sans doute chacun de ses travaux ; mais, par compensation, il leur communiquait une sorte de généralité où les traits individuels risquaient de s'émousser, comme la sensibilité aurait fini par s'y figer dans une sorte de farouche pessimisme, trop uniforme. Une exécution toujours très solide, mais parfois un peu dure et sommaire, permet çà et là de pressentir les menaces encore lointaines de ce péril. M. Cottet en fut sauvé par ses voyages dans les pays méridionaux et orientaux. Si jamais bourse de voyage parut opportune, c'est donc bien celle qui, dès 1894, permit à l'artiste de visiter des régions de lumière ardente, de couleur claire et de soleil vif : la Turquie, l'Égypte, l'Italie, qu'il revit dès lors plusieurs fois. Peut-être bien fut-il d'abord poursuivi, jusque là-bas, par une hantise de cette Bretagne qu'il avait faite sienne et qui l'avait fait sien. Les mantes noires, quoique plus légères, des filles de Burano, à peine plus foncées que la nuit où elles rôdent, rappellent les capes des veuves bretonnes, et pareillement ces sortes de burnous sombres dont s'enveloppent les femmes fellah dans le cimetière d'Assouan. Les marchands d'huile égyptiens, avec leur peau brune, n'ont pas le visage beaucoup plus cuivré que les marins ou les femmes hâlées dont les feux de la Saint-Jean, au pays de la mer, éclairent les fauves figures. Mais M. Cottet est un observateur trop sincère pour ne pas s'affranchir, sous des cieux plus brillants, de la grise lumière bretonne. Bien vite, dans ces pays du Sud, la spontanéité mobile des gens, la vivacité des couleurs, ces blocs blancs de l'Égypte, cette poudre ensoleillée où la brume du Bosphore baigne Constantinople, le bariolage du décor vénitien sous un ciel changeant qui allume une mer diaprée, lui ont rendu son indépendance. Ce sont maintenant, dans son œuvre, des pages tout à fait spontanées que ses études sur les lagunes de Venise. Il y cherche des harmonies calmes pour les jours unis, ou mouvementées lorsque les nuages s'amonceillent, ou presque tourbillonnantes aux soirs d'orage, entre le ciel et la mer, à peine distingués l'un de l'autre par la limite que vient dessiner entre les deux le mince profil de Venise que M. Cottet circonscrit d'un pinceau net et léger comme celui de M. Raffaëlli, mais de contours plus tranquilles. Ou bien c'est, à l'horizon, la joaillerie des coupoles ensoleillées à l'heure la plus riche du jour attardé, et les voiles éclatantes, d'un bariolage turbulent, presque barbare, qui rentrent à Chioggia comme un essaim fantastique de somptueux papillons. Voici qu'à Constantinople l'haléine presque palpable d'une atmosphère mate marie dans un voile mauve les fleurs roses et le ciel bleu, ou donne à la nuit lucide.

chaude encore du soleil disparu, des tons profonds de gemmes en fusion, piquées d'étoiles. Ces pays bienheureux rappellent au peintre des deuils bretons qu'il y a, tout de même, de la joie sur la terre. Un peu assombri par les rocs bruns, les ciels gris et la mer glauque de Camaret ou d'Ouessant, son œil s'éclaire et s'illumine à voir une terre qui respire un air léger et voluptueux. Alors, pour exprimer la joie fine et l'allégresse qu'il en ressent, sa main un peu rude qui, en Bretagne, tenait le pinceau comme un marin tient le gouvernail, sa main devient plus souple et caressante. Sa palette s'éclaircit; la matière plus fleurie qu'il y cueille s'allège; sa brosse court sur la toile avec plus d'aisance et de largeur.

Il y a, pour l'art de M. Cottet, dans ces voyages réitérés et dans les tableaux qu'il en rapporte, plus que d'heureux épisodes. Ils ne se bornent pas à faire diversion, comme des observateurs superficiels l'ont dit parfois; ils sont, au contraire, une expérience de métier dont l'enseignement durable persistera chez lui lors même qu'il aura regagné la péninsule celtique et en aura été repris. S'il nous a paru que, d'abord, un souvenir proche ou lointain de la Bretagne et des Bretons l'avait poursuivi jusque devant les filles de Venise ou les ânières du Caire, en revanche M. Cottet semble aujourd'hui se rappeler parfois en Bretagne l'éclat de Venise ou la douceur de Constantinople, et ces souvenirs lui révèlent une Bretagne nouvelle. Dans quelques-uns de ses plus récents travaux, M. Cottet semble vouloir nous dire que la brume du matin n'a guère moins de douceur lumineuse au bord de l'Océan meurtrier que sur les rives sensuelles de l'Adriatique, et les couchants pas moins de rougeoyante splendeur. Les derniers rayons d'un soleil oblique enluminent maintenant pour lui les voiles bretonnes de couleurs dont la vivacité multiple et palpitive rappelle les voiles chantantes de Chioggia. Longtemps ou souvent M. Cottet avait regardé les paysages de Bretagne surtout en fonction des drames ou des cérémonies dont ils sont plus que le théâtre, dont ils deviennent véritablement les acteurs lorsqu'on peint ces nuages de plomb, accumulateurs de tempête, cette mer furieuse qui engloutit les barques et ne semble ensuite apaisée que pour les mieux garder dans ses linceuls éternels, ces rochers fouettés de lames où s'abiment les bateaux, ces plages de sable où la mer bave l'écume paresseuse d'une rage repue et dépose les cadavres dont elle ne veut plus. Ces églises mêmes, ces églises de pierre sombre qui émanent du roc, ce sont les temples où l'on prie pour les morts et, aux jours de joie fugitive, le sanctuaire des

noces sans lendemain. Même déserts, ces paysages restent imprégnés de tristesse humaine, et rien qu'à voir cette mer on lui devine le goût salé des larmes. Peut-être, si M. Cottet n'avait pas fait d'infidélités à la Bretagne, eût-il fini par observer toujours le paysage breton de ce regard chagrin. Mais d'autres pays lui ont rappelé la beauté élémentaire du ciel, de l'air, de l'eau, des herbes, des couleurs infiniment variées dont chaque jour se plaît à parer la



LAMENTATION DES FEMMES DE CAMARET
AUTOUR DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE ROCAMADOUR
PAR M. CHARLES COTTET (1911)

nature et les choses. Grâce à ces leçons, le paysagiste, chez lui, a su se dégager du dramaturge. Après avoir chanté la *tragédie* de la mer et de son voisinage, il en découvre, avec plus de liberté peut-être et assurément de joie, la *poésie*. Non, la mer n'est pas seulement le tombeau mouvant qui fait les veuves et les orphelins : elle est le miroir fluide et scintillant du jour, de la lumière et du soleil. Chaque heure lui donne une physionomie et des nuances nouvelles : l'aurore la voile d'une brume légère, le soir la pare d'ors et de pierreries. Pour fixer les aspects de cette mobilité, M. Cottet retrouve la vision instantanée de ces impressionnistes qui triom-

phaient à l'heure de ses débuts, mais il n'a pas leur frivolité ; ses impressions les plus fugaces prennent, sur la toile, une sérieuse ampleur décorative. Et si la mer n'est pas toujours en deuil, si elle est souvent en fête, si elle n'est pas toujours grise, mais blonde, rouge et jaune, la terre qu'elle baigne, cette âpre et triste terre bretonne qui n'abrite même pas le dernier sommeil de ses fils, elle non plus n'est pas toujours tristesse, solitude et regrets. Comme les autres pays, elle connaît le renouveau, les feuilles du printemps, les fleurs de l'été : ses maigres ajones, à l'approche des beaux jours, la tachent de mouchetures jaunes que n'éteint point le cortège des femmes en deuil.

Ainsi, non point par les déterminations sans retours et sans reprises d'un développement rigoureux et didactique, mais par des acquisitions spontanées, par des influences réciproques de lui-même sur lui-même, où le passé devance l'avenir et où chaque instant contient toute la vie, l'art de M. Cottet, en s'appliquant à des objets, à des sites, à des sentiments divers, se modifie moins qu'il ne s'enrichit.

Partagé entre les pays du soleil et ceux du deuil marin, M. Charles Cottet a rencontré en Espagne une sorte de synthèse de ses impressions méridionales et de ses prédispositions bretonnes. Au passage, d'autres contrées l'ont sollicité ou arrêté. A vrai dire, les vues des cimes ou des plateaux savoisiens de ce Savoyard déraciné ne comptent point, hormis une ou deux, parmi ses œuvres les plus significatives : un *Soir d'automne*, aux premiers plans roux, une *Plaine en automne*, richement nuancée, sont assurément des toiles puissantes et harmonieuses. Ailleurs, la dégradation lumineuse qu'établissent les soleils couchants entre les plans montagneux donne à craindre que M. Cottet n'ait inconsciemment recherché, sur les hauteurs de la Savoie, cet Eden légendaire que son ami René Ménard ne se lasse point d'imaginer. Il y a plus de relief et d'accent dans ses vues de Pont-en-Royans (Dauphiné), avec leurs amoncellements abrupts de masures dont le pied plonge dans l'eau, ou ces cuves rocheuses de la Bourne où le jour verse une sombre lumière. Lorsque, enfin, M. Cottet a passé les Pyrénées, il n'a pas voulu voir l'Espagne traditionnelle, déjà peinte par Henri Regnault, chantée par Bizet ou Chabrier. Il a vu celle, desséchée d'ardeurs, qui autour des fleuves taris, dans les plaines brûlées, au pied des monts scalpés par la fièvre des étés torrides, a enflammé l'imagination idéologique et le mysticisme intellectuel de M. Maurice

Barrès. Comme en Bretagne, M. Cottet retrouve ici une sorte d'harmonie préétablie entre le travail de l'homme et celui de la nature : le corset de pierres qui étreint Avila semble poussé autour de la religieuse cité comme une sorte de concrétion madréporique, aussi consubstantielle au sol d'où elle surgit que le sont aux entrailles de leur terre les rocs de Bretagne. Mais, pour sombres que soient ces remparts d'Avila, les murs d'une église à Salamanque, les toits de Tolède, les peupliers qui, du fond du ravin, semblent



PEUPLIERS DANS LE RAVIN DE SÉGOVIE, PAR M. CHARLES COTTET (1904)

lancer la silhouette de leur noir bataillon à l'assaut de Ségovie, ce pays n'est ruiné que par un excès du soleil ; un rocher, une mesure, un arbre presque pareils à ceux de Bretagne, mais qui là-bas seraient ternes, sont ici d'une rousse chaleur ; les crevasses des murs sont des serres à lézards. La désolation ne vient ici que d'une accumulation d'ardeur, d'une concentration de lumière. M. Cottet a su rendre, avec une force énigmatique, cette sorte d'intensité nue qui, dans un moment de jour, résume une éternité de soleil¹. Cette ardeur pénètre

1. Au contraire, des études très vives, notées à l'aquarelle ou aux crayons de couleurs, c'est-à-dire avec une matière qui exige des touches rapides, ont une fraîcheur d'instantanés pour rendre l'éclat d'un champ jaune, d'un ciel bleu, d'un mur blanc, et les arbres noirs parsemés dans une grande plaine claire.

au fond même des églises : malgré la demi-obscurité des voûtes froides, elle allume dans l'église de Burgos le visage dévot de l'officiant, le vermillon des costumes sacerdotaux, le velours rouge des sièges.

Hormis l'exception de cette *Cérémonie dans l'église de Burgos* et quelques petits personnages traversant la place de Ségoovie, M. Cottet, en Espagne, a peint le pays et non les gens. Mais il n'a pas manqué d'y voir les musées, et l'on ne serait pas surpris que les leçons de Velazquez l'eussent stimulé dans les larges portraits, à la fois si caractéristiques et si décoratifs — ces deux mots reviennent souvent lorsqu'on parle de M. Cottet, — dont il a, en 1906 et 1907, donné une importante série. Vingt années les séparent, ces portraits qui furent fort remarqués et même discutés, des premiers portraits où M. Cottet, bien jeune encore, semblait suivre l'exemple de Fantin-Latour. Durant cette période, à vrai dire, M. Cottet avait préparé chacun de ses tableaux collectifs de mœurs bretonnes, le *Repas d'adieu*, les *Feux de la Saint-Jean*, la *Douleur*, la *Partie de cartes*, le *Deuil marin*, etc., par des séries d'études individuelles très attentives, très serrées, qui sous cette forme primitive étaient bien des portraits, mais dont le caractère analytique cédait un peu devant les préoccupations de synthèse décorative et de style pathétique, lorsqu'elles entraient dans l'ensemble pour lequel il les avait prévues. Par une sorte d'influence réciproque analogue à celle que nous avons observée chez le paysagiste, M. Cottet, après avoir pratiqué le portrait dans les préparations de ses grands travaux, lorsqu'il le traite pour lui-même, y conserve des intentions expressives ou décoratives. Il essayera, par exemple, l'effet d'un « ruban vert », d'un « grand chapeau », d'un « manteau rouge », d'une « écharpe verte », d'un « chapeau rose », ou d'un « manchon ». Mais lorsque les ressources de la toilette féminine ne sont point là pour lui permettre ces fantaisies, toujours sérieuses et un peu graves, lorsque la neutre banalité du costume masculin concentre tout l'intérêt sur un visage et sur une attitude, à quelle vérité aiguë et profonde de physionomie n'atteint-il pas dans le portrait de M. Lucien Simon ?

La physionomie, le caractère, M. Cottet ne les lit pas seulement sur les visages, mais sur la nudité totale du corps entier. Il n'y a rien dans ses nus qui flatte les sens ou l'imagination académique. Leur sincérité presque brutale est d'une amertume tantôt grave et pitoyable, tantôt ironique, non pas du tout jusqu'à la caricature, mais jusqu'au seuil de la satire ; il n'y a rien de complaisant ou d'ai-

mable dans ces filles drues, trop bien en chair, qu'il nous montre, insouciantes et robustes, à leur toilette ou à leur coiffure; et moins encore dans ces « grosses femmes » que le décor d'un canapé rouge, ou l'ornement d'une fleur au chignon, classe nettement dans une catégorie spéciale de la société. Et l'on songe au Balzac des *Petites misères de la vie conjugale* devant cet Adam et cette Ève bourgeois que sont « l'homme et la femme nus ». En revanche, que de retenue, par le contraste sobre de l'expression et du geste, dans cette grande fille qui, vêtue seulement de son chapeau et de ses bas, dévoile au peintre, avec un peu de honte, sa nudité chaste de modèle ! Ailleurs, — et c'est une de ses toiles les plus saisissantes — voici un maigre corps de femme, couché dans un sommeil tourmenté, à peine voilé par des vêtements en désordre, les cheveux luisants épars en lanières sur la poitrine comme des algues sur un cadavre rejeté par la mer, et c'est le triste poème, chanté par Verlaine, des fièvres et des langueurs qui tourmentent la misérable chair humaine¹. Dans les paysages, nous avons vu que M. Cottet ne peignait pas la nature indifférente maudite par les romantiques, que les Parnassiens ont chantée et que les impressionnistes ont adorée, la nature belle en soi, par soi; de même il ne cherche pas dans la nudité un type indifférent de beauté plastique, se suffisant à soi-même par l'excellence des formes ou la délicatesse du ton : il veut déchiffrer sur le corps entier les énigmes du destin ou du caractère que tant d'autres localisent et prétendent lire seulement sur les visages.

Enfin, ce serait négliger, dans l'œuvre de M. Cottet, un aspect secondaire peut-être, mais fort attrayant, que de ne rappeler ni ses eaux-fortes, ni ses estampes en couleurs. La nature vigoureuse de son talent l'appelait à réussir dans ce genre. Son goût pour le trait caractéristique, pour la silhouette significative — ride d'une figure ou ornière d'une route — s'exprime à merveille sur le cuivre; sa préférence pour les visages sombres, pour les vêtements noirs, pour les clairs-obscur, a rencontré également, dans la technique de l'eau-forte, des ressources particulièrement heureuses. Les tons fauves des tirages en couleurs coïncident aussi de la manière la plus exacte et la plus favorable avec sa vision de l'Espagne et du Dauphiné, d'Avila et de Pont-en-Royans.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 496.

* * *

Ainsi, l'exposition récente de la galerie Georges Petit consacrait l'un des talents les plus vigoureux et les plus significatifs de la génération actuelle, à une heure bien choisie : elle nous a montré, en effet, un artiste beaucoup moins spécialisé que ne tendrait à le faire croire une réputation qui s'est attachée surtout à une partie importante sans doute, mais à une partie seulement de son œuvre et qui, dans cette partie même, a plus volontiers considéré le caractère dramatique que le caractère pictural. Elle nous a permis en même temps, dans cet œuvre si varié, de suivre, à travers toutes les sinuosités que comporte une telle marche (qui ne suit pas forcément celle du temps), le développement et l'enrichissement d'un art fondé sur les plus belles traditions du xix^e siècle, mais pratiqué avec une entière indépendance. Venant d'ailleurs, dans la carrière de l'artiste, à l'instant de la plus forte maturité, cette exposition enfin ne prétendait marquer qu'une étape, et c'est une grande satisfaction que de pouvoir, avec sécurité, la trouver belle d'avenir autant que de passé, et, si riche déjà par ce qu'elle apportait d'hier, non moins riche par ce qu'elle nous promet pour demain.

JEAN CHANTAVOINE



NATURE MORTE
PAR M. CHARLES COTTET (1883)



LE PALAIS JAPONAIS A DRESDE
(FAÇADE NORD-OUEST)

LES ARTISTES FRANÇAIS A LA COUR DE SAXE AU XVIII^e SIÈCLE¹ (PREMIER ARTICLE)

L'INFLUENCE des mœurs et du goût français ne commence à pénétrer en Saxe qu'au XVII^e siècle. Jusque-là, lorsqu'un prince voulait prendre modèle sur l'étranger, c'est à l'Italie qu'il demandait des architectes, des sculpteurs, des fondeurs.

Bien que plusieurs des monuments édifiés par des artistes italiens au XVI^e et au XVII^e siècle, aient été détruits ou transformés par la suite, Dresde et Freiberg possèdent encore des vestiges de l'importation de la Renaissance italienne. Il suffira de rappeler la chapelle funéraire des Wettin à Freiberg, les reliefs de la cour du Château royal à Dresde, les statues de Corradini et de Balestra au *Grosser Garten* où le palais lui-même a été construit à l'imitation des grandes villas princières d'Italie.

1. Ouvrages consultés : Lehninger, *Description de la ville de Dresde, de ce qu'elle contient de plus remarquable, etc.*, Dresde, 1782, chez les frères Walther, in-8; — monographies de Dresde par B. M. Lindau, Paul Schumann, Willy Doënges; — *Les Artistes français à l'étranger*, par Louis Dussieux, Paris, 1857, 1 vol. in-8; — *Mémoires et Journal de J.-G. Wille*, publiés par G. Duplessis, Paris, 1856, 2 vol. in-8; — Otto Müller, *Vergessene und halbvergessene Künstler des vorigen Jahrhunderts*, Dresde, broch. in-8; — Louis Sponsel, *Kabinettstücke der Meissner Porzellan-Manufaktur von J.-J. Kandler*, Leipzig, 1900, 1 vol. in-fol.; — Karl Berling, *Meissner Porzellan*, Leipzig, 1900, in-fol.; — Willy Doënges, *Meissner Porzellan*, Berlin, 1909, 1 vol. in-8; — *Dictionnaire des sculpteurs du XVIII^e siècle*, par Stanislas Lami, Paris, 1911, 2 vol. in-8; — *Dictionary of medallists*, by Forrer, t. I, London, 1904; — A. de Minckwitz, *Geschichte von Pillnitz*, Dresde, 1893, in-8.

Le règne de Jean-Georges I^{er} (1611-1656) coïncida avec la sombre période de la Guerre de Trente Ans, qui ruina la Saxe. La seule construction notable qui s'y rattache, la réfection et la décoration de la salle des Géants, dans le Château de Dresde, procède encore de réminiscences italiennes. Du reste, personnellement et pour des raisons politiques, ce prince haïssait la France. Au contraire, son fils Jean-Georges II se rapprocha de Louis XIV. Des rapports diplomatiques s'établirent entre les deux pays; l'Électeur chercha en France des débouchés pour les produits de la Saxe. Épris de magnificence royale, il visait à imiter le Grand Roi. C'est lui qui créa à Dresde le premier spectacle public; il fit bâtir en 1664, par son architecte, Gaspar de Klengel, le *Comœdienhaus*¹. Jean-George II aimait le luxe, le faste; tout lui était occasion à donner des fêtes, des carrouselles, des feux d'artifice. Il appauvrit ainsi le Trésor saxon.

Jean-Georges III, qui régna de 1680 à 1691, essaya de ramener la noblesse aux habitudes guerrières. Il contribua, avec Sobieski, à faire lever le siège de Vienne par les Turcs et fit campagne contre les armées de Louis XIV. Néanmoins, grâce à l'influence de sa femme, Anna-Sophie de Danemark, les modes françaises pénétraient à la cour de Saxe. Leur fils ainé, qui régna trois ans seulement sous le nom de Jean-Georges IV, revint aux traditions de luxe de son aïeul.

Le cadet, Frédéric-Auguste, n'était pas destiné au trône. Son père l'envoya « faire un tour d'Europe », visiter les cours étrangères. Ce voyage le conduisit dans les États des plus civilisés, le familiarisa avec les créations artistiques de la Renaissance. Frappé de ce qu'il avait pu voir en Italie, en France et particulièrement à Versailles, où il avait été admis deux fois à la cour du Grand Roi, en 1687 et en 1688, il s'était formé un idéal de beauté et de splendeur royale qu'il s'empressa de réaliser dès que la mort prématurée de son frère Jean-Georges IV l'eût fait Électeur (1694). Une fois élevé au trône de Pologne (1697), cette double souveraineté accrut encore son amour du faste, sa tendance vaniteuse à imiter le train des plus puissants monarques.

Dès 1698, le nouveau roi avait appelé auprès de lui, en qualité

1. Jusque-là, les divertissements dramatiques s'étaient bornés à la représentation d'opéras et de ballets, donnés, comme ceux des Tuilleries, sur un théâtre de Cour que le futur Jean-Georges II avait obtenu de son père la permission de faire ériger dans la salle des Géants. Une estampe d'Azelt nous montre en action les personnages d'un ballet donné dans cette salle (V. notre ouvrage sur *Dresde*, Paris, Laurens, 1911, p. 22).

d'« ordonnateur de cabinet », un architecte français, Raymond Le Plat, qui devint en quelque sorte son conseiller artistique, notamment en matière d'aménagement intérieur, de mobilier, de tableaux et d'objets d'art.

Les pièces à son usage personnel dans la Résidence de Dresde, Auguste II (il avait pris ce nom après son élection au trône polonais) les voulut sur le modèle des appartements de Versailles. Quelques-



LA GROTTE DU ZWINGER
D'APRÈS UNE ESTAMPE DE L'OUVRAGE DE PÜPPELMANN
« L'ORANGERIE ROYALE DE DRESDE » (1729)

unes ont été conservées encore aujourd'hui telles qu'elles étaient à la fin du XVII^e siècle. Dans la salle qui servait alors de salle du trône, les cheminées sont en marbre; de même, les chambranles des portes, aux panneaux de bois sculpté et doré, aux serrures ciselées. Les tentures sont en velours avec pilastres d'ornements brodés en brocart d'or. La voussure au-dessus de la corniche est peinte et décorée, aux angles, de cartouches armoriés. Au plafond, une vaste peinture allégorique dont il sera parlé plus loin. Dans la chambre à coucher, les murailles sont tendues de velours vert; des pilastres à grands rinceaux Louis XIV, en application de broderie couleur brocart d'or, forment l'encadrement des panneaux. Le grand

lit de parade, placé de milieu, rappelle la disposition de la chambre de Louis XIV. L'étiquette de Versailles était d'ailleurs observée pour le lever et le coucher du roi.

On sait que Raymond Le Plat a présidé à la décoration des salles du *Grünes Gewölbe*, dont l'architecte fut Pöppelmann. Ne le saurait-on pas qu'on devinerait l'intervention d'un esprit pondéré, d'un homme de goût, qui a contenu dans les limites d'une fantaisie élégante et originale les exagérations inhérentes au style « baroque », surtout lorsqu'il est traité par des Allemands.

Pöppelmann et Le Plat collaborèrent aussi à la transformation en église catholique du *Comœdienhaus*; elle eut lieu en 1707¹.

Étant donnée cette double collaboration, il est bien probable aussi, — quoique je n'aie pu éclaircir ce point, — que les plans du *Zwinger* aient passé par les mains de R. Le Plat. Sans déprécier les dons inventifs de Pöppelmann, on peut observer que le plan de la grotte située au rez-de-chaussée du pavillon ouest et le *Nymphenbad*, construit au nord-ouest, impliquent la connaissance de l'ornementation des bosquets de Versailles et de la célèbre grotte de Thétis, telle qu'elle est figurée dans la description de Félibien et dans les estampes de Lepautre et de Pérelle. Les plans mêmes de Pöppelmann² révèlent que la cour intérieure devait être disposée en jardin français, avec boulingrins, jets d'eau et « parterres en broderie ».

Pour le *Grosser Garten*, il est bien probable aussi que le creusement de la pièce d'eau, ordonné en 1715 par Auguste II, le dessin des allées et des parterres, la disposition sous les grands ormes d'un théâtre de nature, orné de statues, dont l'emplacement et la forme se reconnaissent encore aujourd'hui, malgré les transformations modernes de ce beau parc, n'ont pas été opérés sans son approbation. Ce théâtre fut inauguré le 23 septembre 1719 par une *Fête de Vénus* à l'occasion du mariage du prince électoral avec l'archiduchesse d'Autriche Marie-Josèphe.

A partir de 1707, Le Plat eut la direction des achats de tableaux pour

1. Aux personnes que choquerait la profanation commise par un prince protestant récemment converti ou peut objecter que, les trois quarts des églises italiennes de la fin de la Renaissance et du XVII^e siècle étant ornées comme des théâtres, il n'est pas plus scandaleux de faire une église d'un ancien théâtre relativement sobre sous le rapport de la décoration. Cette église catholique avait un caractère provisoire; elle cessa d'exister lorsque la monumentale *Hofkirche* construite par l'architecte italien Chiaveri eut été livrée au culte.

2. *L'Orangerie royale de Dresde*, Dresde, 1729; 1 vol. in-fol. de planches gravées, avec préface explicative en allemand et en français.

la Galerie de peinture, achats qui s'effectuaient à Anvers principalement et grâce auxquels, dans les premières années du XVIII^e siècle, le trésor d'art des Électeurs s'accrut de nombreuses toiles de l'école flamande et de l'école hollandaise. C'est aussi sous la direction de Le Plat que se fit le grand inventaire, prescrit en 1722 par le souverain, de tous les tableaux conservés dans les églises, chapelles et châteaux de Saxe. Sur le total de 3409 que fournit ce récolement, 1928 furent désignés pour former le fonds de la Galerie de peinture, pour laquelle fut spécialement aménagé le bâtiment des Écuries. « Le Plat et le camérier intime Steinhäuser furent les premiers inspecteurs de la Galerie... Le Plat resta l'âme des acquisitions; et il sut se procurer de toutes parts des œuvres si remarquables qu'à la mort d'Auguste le Fort (1^{er} février 1733), la Galerie pouvait déjà être mise en parallèle avec les premières collections de tableaux¹. » Investi de la confiance du roi, Le Plat se rendait parfois à Paris, y faisait lui-même des acquisitions de tableaux ou de porcelaines de Chine pour la collection d'Auguste II.

D'autre part, il eut à fournir des dessins pour l'aménagement des pavillons chinois de Pillnitz, construits au bord de l'Elbe par Pöppelmann en 1717 et que le roi de Pologne voulait meubler à l'orientale, et les plans d'un *Buffet-Salon* organisé en 1719 dans le « Palais d'Hollande » dont il sera parlé plus loin.

En 1728, Le Plat fut envoyé en Italie pour négocier l'achat des collections de marbres grecs et romains et de bronzes Albani, Chigi et Bellori, qui ont formé le fonds du Musée de sculpture actuellement installé à l'*Albertinum*, il dirigea la publication du *Recueil des Marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du roi de Pologne*. Les estampes, fort mauvaises pour la plupart, trahissent souvent les œuvres antiques qu'elles sont censées représenter. Mais ce recueil est précieux, néanmoins, parce qu'il nous a conservé le souvenir de certaines statues contemporaines placées dans les bosquets du *Grosser Garten* et qui ont été détruites, au XVIII^e siècle, lorsque ce parc fut saccagé par les soldats prussiens et les bombes de Frédéric II. Les dernières estampes sont relatives à des ouvrages modernes dus à des sculpteurs italiens ou français.

1. Catalogue de la Galerie royale de peinture de Dresde, par R. Woermann, 1908, in-18. Elle possérait alors : le *Samson* de Rembrandt et le portrait de l'artiste par lui-même; le *Silène ivre* de Van Dyck; « *Tels pères, tels fils* », de Jordaens; la *Sainte Famille* et la *Vénus au repos* de Palma Vecchio; la *Diogène* de Ribera; plus des Téniers, des Gérard Dou, des Metsu, des Terboch, de nombreux Wouwerman.

* * *

Pour la décoration du *Grosser Garten*, on avait prévu la mise en place de 1 500 objets d'art, vases, groupes, statues, hermès, etc. Les sculpteurs saxons n'auraient pas suffi à la besogne. On acheta des statues en Italie ; on fit venir de Paris François Coudray¹ et Jean-Joseph Vinache.

Le premier était élève de Girardon, suivant Dussieux, de Coysevox, d'après d'Argenville et Louis Gonse². Il est représenté au musée du Louvre par une statuette de *Saint Sébastien*. Reçu à l'Académie de sculpture en 1712, il obtint, trois ans après, « congé d'aller à Dresde travailler pour le service du roi Auguste³ ». Il exécuta pour le *Grosser Garten* plusieurs œuvres qui périrent dans le bombardement de 1760 ; mais on les retrouve, gravées par Preisler et Lindemann, dans le recueil de Le Plat. Ce sont les *Quatre Saisons*, représentées par des hermès hommes et femmes ; le groupe de *Flore et Zéphyre* (enfant). Celui de *Vénus et l'Amour*, fait pour le jardin du Palais Japonais, est perdu. La bibliothèque du Conseil municipal de Leipzig possède un portrait-médailon d'Auguste le Fort, par François Coudray. Après lui avoir longtemps attribué le beau buste en marbre de ce roi qui est dans le vestibule de l'*Albertinum*, on en a restitué la paternité à un sculpteur saxon de l'époque, Paul Herrmann ; mais d'après le guide des Musées royaux, le buste d'Auguste III, qui fait pendant au premier, serait de Coudray, qui l'aurait exécuté avant l'avènement au trône de ce prince.

Sur Pierre Coudray⁴, on sait peu de chose, sinon qu'il a travaillé à Varsovie, qu'il fut nommé professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts à Dresde. J'ai lu quelque part qu'il avait collaboré à l'ornementation du buffet de l'orgue dont Silbermann a doté l'Église catholique de la Cour. Il ne me paraît pas y avoir de raisons plausibles pour contester au sculpteur saxon J. Hackl l'exécution de ce travail. Ce buffet d'orgue n'est pas d'ailleurs un des plus beaux qu'il y ait en Saxe. Pierre Coudray est mort à Dresde, en 1770.

Quant à Jean-Joseph Vinache⁵, il fut élève de Coysevox. Il

1. Né à Villacerf (Aube), vers 1668, mort à Dresde le 29 août 1727.

2. *La Sculpture française depuis le XIV^e siècle*, Paris, 1894, in-4°.

3. *Dictionnaire des sculpteurs français du règne de Louis XIV*, par Stanislas Lami.

4. Né à Paris en 1713. Avant de se rendre en Allemagne, il avait travaillé à Rome et en Angleterre.

5. Né à Paris en 1696, et fils vraisemblablement de Joseph Vinache qui a travaillé pour les châteaux de Versailles, de Meudon et de Marly. De retour à Paris,

alla travailler en Allemagne et s'établit, en 1728, à Dresde, où il aurait été chargé, au dire de Lehninger, d'exécuter le modèle d'une statue équestre d'Auguste II pour l'Orangerie¹ (c'est-à-dire la cour du Zwinger). Je n'ai trouvé dans aucun travail moderne documenté confirmation du fait. Vinache, bien qu'il ait beaucoup produit, était jugé par ses compatriotes « plus apte à copier qu'à produire ». Il a dû se borner à faire

il fut agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 29 décembre 1736 et devint académicien le 27 mai 1741, après avoir exposé comme morceau de réception le fade « *Hercule enchaîné par l'Amour* », que l'on voit au musée du Louvre. Il a fondu deux reliefs en bronze pour la chapelle de Versailles : *Sainte Anne instruisant la Vierge* (chapelle Sainte-Anne) et *La Mort de sainte Thérèse*, (au premier étage, onzième travée). Il a aussi sculpté un groupe : *L'Ange de la Religion foudroyant l'Idolâtrie*, pour l'ancienne église des Jésuites (actuellement Saint-Paul-Saint-Louis). Mort à Paris le 1^{er} décembre 1754.

1. Cette question de la statue équestre d'Auguste le Fort est assez embrouillée. Il me paraît vraisemblable qu'à des époques différentes plusieurs architectes et sculpteurs ont dû être appelés à soumettre au roi leurs projets. C'est ainsi que, dans son *Histoire de Dresde*, B. M. Lindau donne à la page 587, en fac-similé, un croquis de statue équestre entourée de quatre esclaves enchaînés aux angles, et qui représente un cavalier à long cheveux, pareil à un Apollon, de tournure élancée, élégante, bien différent du courtaud ramassé que l'on peut voir à Dresde sur le marché de la Ville Neuve. Il ajoute que ce projet, présenté par Jean de Bodt, fut exposé dans l'Orangerie. D'autre part, on montre, dans la salle des bronzes du *Grünes Gewölbe*, une statuette en bronze, d'un dispositif analogue que Le Plat aurait rapportée de Paris en 1716. Enfin, on conserve à l'*Albertinum*, en le donnant pour une œuvre de Paul Herrmann, sculpteur saxon, le modèle en plâtre de la statue équestre érigée en 1733, par les soins d'Auguste III, à la mémoire de son père et qui a été fondue en chaudronnerie de cuivre, par Wiedemann, d'Augsbourg.



FLORE ET ZÉPHYRE
GROUPE EN PIERRE
PAR FRANÇOIS COUDRAY
(D'APRÈS LA GRAVURE
DU RECUEIL DE LE PLAT)

des copies d'antiques pour le *Grosser Garten*. Sans être très affirmatif, Gurlitt lui attribue celle du *Milon de Crotone* placée dans ce parc.

Le recueil de Le Plat reproduit un groupe de *Léda et l'Amour* avec cette inscription : « *Fr. Hurtrel fecit Paris* », sans date. Il en résulte que Hurtrel (ou Hurtrelle) n'est pas venu à Dresde. Cet artiste était d'ailleurs beaucoup trop âgé à cette époque pour entreprendre un si lointain voyage. Il est mort en 1724.

* * *

On a vu que R. Le Plat joua plutôt près d'Auguste II le rôle d'un ordonnateur de cabinet, d'un conseiller artistique. Ses compatriotes Jean de Bodt et Longuelune, ont exercé leur influence par des créations architecturales, ou tout au moins par une collaboration à des édifices imaginés par d'autres architectes.

Jean de Bodt était né à Paris¹, en 1670, d'une famille originaire sans doute des Pays-Bas, ainsi que l'indique son nom, appartenant au culte réformé. La révocation de l'Édit de Nantes le fit émigrer. Il se réfugia en Hollande, devint ingénieur des fortifications. Lorsque Guillaume d'Orange monta sur le trône d'Angleterre, il le suivit à Londres. En 1698, on le retrouve à Berlin². Après la mort du roi Frédéric I^{er}, en 1728, suivi de son élève Zacharie Longuelune, il passe au service de l'Électeur de Saxe. Auguste III fait de lui son intendant des monuments civils et militaires, à la mort du comte Wackerbarth, c'est-à-dire en 1734, avec le grade de lieutenant général du génie. A ce titre, il dirigea, d'après le système de Vauban, la réfection des travaux de défense de la Ville Neuve, qui forme, par rapport à Dresde, une tête de pont au delà de l'Elbe, et ceux entrepris à la forteresse de Koenigstein.

L'admiration qu'éprouvait Auguste II pour Versailles, évidemment encouragée par les architectes français employés à son service, élèves l'un de Blondel, l'autre de Lepautre, devait se traduire par l'adoption de stricts principes dans le tracé des perspectives. Ces

1. D'après certaines notices, à Hocquemont, en Languedoc.

2. Nommé inspecteur des bâtiments militaires, il fut chargé d'achever la construction de l'Arsenal, commencée par Schlüter (1706). A Potsdam, il édifa, devant le Château, le portail élevé, flanqué de deux ailes en segment de cercle. Il devint plus tard général-major dans le génie prussien et commandant de la place de Wesel. De 1718 à 1722, il en renouvela les défenses et construisit la Porte de Berlin.

principes, le roi ne pouvait guère les appliquer dans la Vieille Ville, resserrée, aux rues étroites, où les maisons anciennes avaient introduit des saillies, des irrégularités dans la hauteur et l'alignement des façades. Au contraire, le formidable incendie de 1685, qui avait à peine laissé debout quelques maisons, lui avait fait le champ libre dans la Ville Neuve. Il conçut donc le tracé des voies principales d'après un plan géométrique, rayonnant en éventail d'un point extrême, la Porte Noire, aujourd'hui détruite (Albertplatz actuelle). Le tracé de ces avenues rectilignes aboutissant à ce point central, avait pour objet, — à l'inverse de ce qui s'est fait à Versailles, — de dégager la vue devant les monuments édifiés à l'extrême opposée. C'est ainsi que le roi fit raser, pour l'alignement de la Hauptstrasse, allant du marché de la Ville Neuve à la Porte Noire, l'église des Trois Rois, malgré l'opposition de la municipalité, et lui assigna un autre emplacement; qu'il ouvrit, devant la façade du Palais Japonais, une large rue plantée d'arbres, la Koenigstrasse, et qu'il imposa aux habitations construites sur cette nouvelle voie une hauteur maxima de deux étages et la régularité dans l'alignement. Il subsiste encore un certain nombre de maisons de cette époque.

Le nom des architectes français Jean de Bodt et Longuelune est associé à celui des monuments d'où partent les deux principales rues de la Ville Neuve. Le Palais Japonais n'est autre que le « Palais d'Hollande »¹, édifié en 1715 au bord de l'Elbe pour le comte Flemming. Auguste II contraint le comte Flemming à lui céder ce palais, dont la situation lui plaisait, et, en outre, sa collection de porcelaines, qui fut l'embryon de la collection royale. Son but était d'en faire le Palais de la Porcelaine et d'y exposer non seulement des pièces exotiques, mais aussi les produits de la manufacture nouvellement créée à Meissen et soutenue par lui à grands frais.

Le « Palais d'Hollande » fut agrandi au moyen d'un second bâtiment parallèle, réuni au premier par des ailes; il eut une double façade, sur l'Elbe et vis-à-vis la Koenigstrasse. Pour en dégager les abords de ce côté, le roi fit raser quinze maisons de la Grosse Meissnergasse. L'auteur principal de cette transformation fut Daniel Pöppelmann. Les historiens de l'art saxon attribuent volontiers à ce dernier les parties les plus originales du palais : la cour

1. Son nom primitif lui vient de ce que le propriétaire le destinait à loger sa collection de porcelaines de la Chine et du Japon. Or, c'est des Pays-Bas, que les amateurs de céramique faisaient venir les produits de l'Extrême-Orient et aussi les faïences de Delft, très à la mode en ce temps-là.

intérieure décorée d'hermès japonais, et la façade sur l'Elbe. Mais la direction générale des travaux était confiée à Jean de Bodt; quant à la façade sur la place, avec son pavillon central à double portique de colonnes corinthiennes soutenant un tympan triangulaire, décoré par la suite d'un relief indiquant la destination du bâtiment, elle est reconnue pour être l'œuvre de Longuelune. On peut en admirer au rez-de-chaussée les deux belles galeries voûtées en arc surbaissé, de chaque côté de l'entrée, et le vaste escalier conduisant au premier étage où, depuis 1786, a été installée la Bibliothèque Royale.

D'après le projet d'Auguste le Fort, le rez-de-chaussée devait être réservé à la porcelaine asiatique, le premier étage à celle de Meissen. La porcelaine devait former le revêtement des murs, la décoration des étagères et des consoles; elle devait constituer la matière des meubles, y compris un trône dans la grande galerie et les tuyaux d'un orgue colossal. Dans la chapelle, la chaire, l'autel, les bas-reliefs et les statues des douze Apôtres devaient être en porcelaine, de même, dans le jardin dessiné à la française, une partie des statues, les vases et les caisses des arbustes.

Dans un très bel ouvrage illustré sur les œuvres de J.-J. Kandler, le génial modeleur de Meissen, M. Louis Sponsel a publié tous les détails des plans successifs d'aménagement du Palais Japonais, avec figures à l'appui d'après les dessins des architectes.

Inauguré le 15 juin 1717 comme résidence d'été par une fête dans les jardins, le « Palais d'Hollande » fut disposé en *Buffet-Salon* lors des réjouissances organisées en 1719 pour les noces du prince-héritier, le futur Auguste III. Pour la présentation artistique de ses trésors d'argenterie à l'admiration des conviés, le roi avait demandé des projets à ses divers conseillers : R. Le Plat, Longuelune, et aussi à l'orfèvre Dinglinger; il avait même sollicité l'avis de Bérain, que Le Plat devait lui rapporter de Paris. D'après les croquis publiés par L. Sponsel, un socle était installé à quelque hauteur au-dessus du sol. Des panneaux de boiseries s'adaptaient aux murs, avec des supports pour les grands vases et les plats. Au-dessus d'une frise formée d'assiettes, la corniche servait de piédestal à une rangée de vases plus petits. Dans les angles, des consoles chargées de grandes pièces. Au milieu des côtés étroits s'élevait une pyramide de vases... Le dispositif adopté pour l'orfèvrerie servit en quelque sorte de modèle, dix ans plus tard, lorsque le Palais Japonais, agrandi, fut affecté au musée de la Porcelaine.

A cette époque, le Palais Japonais comprenait une galerie de

toute la longueur de l'étage dans chacun des bâtiments principaux, entre les deux pavillons d'angle. Les ailes étaient divisées en appartements. Il y eut deux séries de plans, pour la décoration intérieure des salles et des galeries, les uns antérieurs à la mort d'Auguste II (ils paraissent être de Pöppelmann); les autres, datés de 1735, sont dus vraisemblablement à Jean de Bodt ou à Longuelune.

D'après le premier projet, quarante-huit grands vases de porce-



LE BLOCKHAUS (CORPS DE GARDE DE LA VILLE NEUVE) A DRESDE
ET LA STATUE ÉQUESTRE D'AUGUSTE II

laine blanche et bleue, des animaux et des oiseaux en porcelaine, devaient former l'ornementation de la grande galerie. Près de l'entrée, sous un haut baldaquin, devait se trouver un carillon en porcelaine, manœuvré par un clavier d'orgue, avec une horloge sonnant les heures, et, en face, un trône d'audience, sur un piédestal de trois marches. La seconde pièce devait être décorée en céladon, or et couleur, avec glaces appliquées au mur, etc. Dans chacune des autres pièces, le ton des pièces de céramique devait être différent. Les boisseries, les glaces, les peintures murales, les tentures en étoffe ou en papier devaient concourir à l'ornementation, en harmonie avec celui des porcelaines. Sponsel en donne tout au long la description.

La deuxième série de plans fut soumise à Auguste III, qui, tout

en accomplissant les volontés de son père, apporta cependant quelques modifications à ses projets. Sponsel, qui les a vus, estime que l'auteur ne peut être qu'un architecte français; ils révèlent, d'après lui, moins d'invention et d'originalité que ceux de Pöppelmann, plus de bon goût et de correction académique. Les modifications autorisées affectaient principalement les pièces des ailes, pour lesquelles fut adopté un autre choix de tonalités, soit dans les porcelaines, soit dans les tentures¹; mais, pour la grande galerie, le plan primitif fut respecté.

Sponsel a donné le dessin du trône, au baldaquin porté par quatre cariatides, celui du carillon, la seule grande pièce qui ait été exécutée à Meissen², en dehors des animaux et des vases. Mon intention n'est pas de redire, d'après lui, la tâche énorme qui fut imposée à la manufacture par les commandes royales pour la décoration du Palais Japonais et dont les principales pièces, par suite de l'excès des frais, des difficultés de cuisson et de la fragilité de la matière, ne furent pas complètement exécutées. Ce que je dois ici retenir de l'exposé si complet de L. Sponsel, c'est la participation de Jean de Bodt et de Z. Longuelune au plan de décoration intérieure.

Rien, malheureusement, n'a subsisté de cette décoration en boisseries laquées, glaces, tentures de soie, de couleur différente pour chaque pièce, — blanche, jaune, ponceau, — approuvée par Auguste III, ni du dessus de lit et du tapis fabriqués, pour la dixième chambre, en plumes d'oiseaux des Indes, « mises en œuvre avec tant d'art qu'on les prend pour un beau satin à bouquets », écrivait Lehninger en 1782. Mais on peut avoir une idée du groupement des pièces de céramique en visitant, dans le château royal de Dresde, le Cabinet des Porcelaines. L'arrangement de cette pièce auquel a présidé Longuelune, est d'un charme intime et d'un goût raffiné.

Jean de Bodt, ingénieur militaire, est réputé l'auteur des casernes de la Ville Neuve (1732). Ces casernes, qui figuraient encore sur les plans de Dresde d'il y a vingt-cinq ans, occupaient un vaste espace entre l'Hospitalstrasse, la rive nord du fleuve, la Wiesendorstrasse, la Ritterstrasse et la Hauptstrasse. Elles ont été démolies pour faire place à deux ministères et à quelques autres édifices publics et offrir un débouché au pont Carola. Des établissements modernes, situés au delà de l'Antonstadt, c'est-à-dire hors la ville, les ont rem-

1. A titre d'exemple, la salle à manger, qui devait être ornée de porcelaines bleu mourant et or, le fut aussi de glaces encadrées et de vases indiens.

2. On le voit aujourd'hui, à l'entrée du Musée des porcelaines (*Johanneum*).

placées. De l'ensemble des constructions de Jean de Bodt, destinées aux soldats d'Auguste II, il ne reste que l'ancien palais Wackerbarth, converti en 1725 en École des Cadets. Haut de deux étages, très nu à l'extérieur, ce *Kadettenhaus*, aujourd'hui désaffecté, possédait un très beau manège, des écuries, « un très vaste salon où tout le corps faisait les manœuvres et l'exercice », des logements pour deux compagnies de cadets : 150 en nombre, plus 60 officiers. En passant le seuil de ce bâtiment, loué aujourd'hui à des commer-



LA SALLE D'AUDIENCE DU CHATEAU DE MORITZBURG
DÉCORÉE DE PEINTURES PAR LOUIS SILVESTRE

çants, on peut admirer le très bel escalier qui mène aux étages.

Au débouché du pont, qu'il avait fait transformer de 1727 à 1732 et qui, avec ses demi-lunes pourvues de bancs sur les piles, évoquait le souvenir du Pont-Neuf, se trouvait un corps de garde, à l'entrée de la Ville Neuve. Il est marqué sur le plan de Dresde de 1706. Le roi voulut avoir là un édifice monumental. L'un de ses architectes français avait projeté un pavillon régulier n'ayant qu'un rez-de-chaussée, dominé par une pyramide formant la mire d'une perspective ouverte depuis le marché jusqu'à la Porte Noire. Vingt-six dessins, conservés aux Archives de l'État, sont relatifs à ce projet. Au-dessus du pavillon, dont l'architecture est à peu près celle du Corps de garde actuel, sur une base quadrangulaire, un escalier orné

de statues devait porter un obélisque avec le médaillon d'Auguste II et l'aigle polonaise. La jalouse de l'architecte saxon, Christophe Knöffel, contre son collègue français, — que l'on croit être Longuelune, — fit échouer ce projet, et le bâtiment, couvert d'un toit provisoire, ne fut achevé qu'en 1751. Il a été reconstruit en 1892.

Longuelune a pris part aussi à la construction du château de Pillnitz, mais il en partage l'honneur avec Pöppelmann, dont on retrouve le style dans la conception des pavillons à la chinoise. Le goût français paraît avoir présidé à la disposition des jardins, non pas tels qu'on les voit aujourd'hui, mais tels que les montre le plan reproduit dans *L'Histoire de Pillnitz* de M. A. de Minkwitz.

Entre le *Wasser-Palais*, situé au bord de l'Elbe, précédé d'une terrasse d'où un escalier gardé par deux sphinx de pierre qui descend vers le fleuve, permettait l'accostage des canots de promenade, et le *Berg-Palais*, construit parallèlement un peu plus haut et sur le même plan, Auguste II fit transformer en parc français les jardins potagers et d'agrément qui s'étendaient devant l'ancien château de Pillnitz. Le plan précité représente des boulingrins, avec quatre fontaines symétriques au milieu. Au nord du *Berg-Palais*, le roi fit planter des allées de tilleuls et de marronniers; de chaque côté s'étendaient de grands boulingrins et à l'extrémité un « bâtiment pour courre la bague », transformé depuis 1874 en Orangerie. Toute la partie du terrain située en amont était convertie en emplacements affectés à des jeux de toutes sortes et partagés au nord en seize compartiments encadrés de deux mails; au sud, des charmilles abritaient d'autres jeux, tels que les jeux de quilles, de « palets », de la « barre », de la « fossette », des « bâtonnets ».

L'ordonnance symétrique du terrain atteste l'influence française. Mais il y a plus : au Cabinet des estampes de Dresde, j'ai vu un croquis à la plume de Longuelune, non daté, représentant un plan beaucoup plus vaste que celui qui a été exécuté. Il comportait deux (et non plus trois) bâtiments le long de l'Elbe. Entre eux s'étendait une grande esplanade précédant un château central entouré d'une grille, avec pavillons à toiture-pagode, surmontée de l'aigle de Pologne. Le plan prévoyait encore, en aval, plusieurs bâtiments avec jardins et, en amont, un parc à la française. Les parterres étaient affectés à divers usages. On y voyait le « bâtiment pour courre la bague », etc. L'architecte avait réservé aussi des emplacements pour divers jeux, tracé des bassins et dessiné des jets d'eau. Pourquoi ce plan ne fut-il pas agréé? Peut-être à cause de la

difficulté de s'étendre en profondeur, la colline étant à Pillnitz très proche du fleuve, ou en raison des dépenses imposées par un tel devis, évidemment excessives pour un séjour de villégiature.

La transformation des résidences royales de Gross-Sedlitz et de Moritzburg est due à Pöppelmann et à Chr. Knöffel, mais, là encore, on retrouve l'influence française dans la disposition des jardins. A Gross-Sedlitz, ils sont dessinés dans le goût de Le Nôtre avec réminiscences des cascades de Saint-Cloud et de l'Allée d'eau de Versailles. Malheureusement, plus encore qu'au *Grosser Garten*, les statues allégoriques ou mythologiques qui ornaient le parc, d'ailleurs enterré dans une dépression du coteau et sans vue sur la vallée de l'Elbe, — sont d'une médiocrité qui inspire peu de regret de leur dégradation.

A Moritzburg, château de chasse formant un quadrilatère flanqué de quatre grosses tours rondes, bâti au milieu d'un étang, sur une île artificielle, — c'est aussi dans le tracé des parterres à la française dessinés sous ses fenêtres, des avenues d'accès et des embarcadères, que se manifeste notre idéal classique; car, dans le château lui-même, seule la salle d'audience offre quelque analogie avec les appartements à la française, à cause des tentures peintes par Louis Silvestre, qui parent les murs de cet élégant salon d'agréables nudités mythologiques.

GEORGES SERVIÈRES

(La suite prochainement.)



CUL-DE-LAMPE
DESSINÉ ET GRAVÉ PAR EISEN
POUR LE « RECUEIL
DES TABLEAUX LES PLUS CÉLÈBRES
DE LA GALERIE ROYALE A DRESDE »

LA GRAVURE
ET
LES NOUVEAUX MODES DE REPRODUCTION¹



EXPOSITION internationale de l'Imprimerie qui vient de se terminer n'offrait pas d'attrait que par son côté industriel; elle en offrait encore par les résultats que la perfection mécanique de certaines presses permet de réaliser. A cet égard, elle intéressait à un très haut point les arts graphiques, et on ne saurait rester indifférent aux constatations dont les divers stands de la rue d'Amsterdam fournissaient le prétexte.

Car le progrès des procédés de reproduction photographiques a pour origine celui des machines qui en exécutent le tirage.

Tant qu'on a été obligé de passer par l'intermédiaire du « réseau » qui, si tenu qu'on l'inventât, ne laissait pas que d'amollir à l'excès l'œuvre reproduite, les procédés photographiques furent imparfaits. Ils l'emportaient sur la gravure de reproduction par leur bon marché, ils étaient loin de l'égaler pour la valeur d'art. Mais le jour où le réseau peut être supprimé, où un dessin peut, en exemplaires innombrables, être rendu dans la fidélité de ses moindres accents, par la phototypie sans cesse perfectionnée, ce jour-là, la gravure de reproduction reçoit un terrible coup.

Et je crois bien que la gravure de reproduction ne pourra survivre qu'en se transformant. Sa première préoccupation ne devra plus être la fidélité dans le détail, mais le caractère. Le graveur

1. A propos de l'Exposition récente ouverte au Skating de la rue d'Amsterdam du 2 au 23 juillet 1911.



Aquarelle par
A. H. CONSTANTIN GUYS
1802 - 1892

devra choisir dans l'œuvre à interpréter, comme l'artiste a choisi dans la nature ; il ne devra plus chercher à tout rendre, mais à rendre intensément ce qui est essentiel. Il devra, en un mot, redessiner l'œuvre et non plus la photographier, faire ce que fit Jeghers avec Rubens ou Boldrini avec Titien, et revenir ainsi aux conditions primitives de son art, avant que l'invention de la chambre noire ne l'en eût écarté. La gravure vaudra par le graveur ; la personnalité de l'interprète égalera celle de l'interprété.

Le départ sera net. La gravure de reproduction, qui a un si beau passé et que l'on ne verrait pas disparaître sans un très grand regret, — mais je suis sans inquiétude : toujours il y aura des artistes épris de gravure et trouvant dans les chefs-d'œuvre d'admirables sujets d'émulation, — aura son domaine dans l'interprétation artistique, c'est-à-dire dans le choix et dans l'intelligence, et le procédé photographique aura le sien dans la reproduction totale et documentaire¹.

Mais là, que de merveilles et combien âpre sera la lutte ! Car, pour beaucoup de gens et pour la plupart des graveurs de notre époque, la fidélité textuelle est la condition même d'une bonne gravure. Or, on sait jusqu'à quel point la perfection du procédé est parvenue. On a vu naguère des dessins de Degas exposés chez Manzi à côté de leurs reproductions, l'album des dessins de Rodin édité par Fenaille, les aquarelles de Dinet reproduites en fac-similé, des dessins aquarellés de Jeanniot dans les *Graphischen Künste* de Vienne, etc., et c'était à ne pas distinguer, les pièces mises côte à côte, l'original de sa copie.

Toutefois, jusqu'en ces dernières années, cette excellence n'était point l'apanage de notre pays. Nous devions avoir recours, pour l'obtenir, soit à l'Autriche, soit à l'Allemagne. Lorsque l'Imprimerie Nationale, sous la direction, un peu indépendante mais très ouverte aux choses d'art, d'Arthur Christian, publia les trois premiers volumes de l'*Histoire de l'Imprimerie en France*, de Claudin (quand paraîtront les deux derniers?), ce beau monument, nous l'avons ici même constaté², fut déparé par l'insuffisance des reproductions en couleurs. L'Imprimerie Nationale ne possédait point d'autre procédé

1. Je pense encore que, dans la plupart des cas où il faudra reproduire une pièce dans ses dimensions originales, l'appareil prévaudra sur la main, mais que, pour les réductions ou les agrandissements, ce sera la main qui l'emportera sur le procédé.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. II, p. 239; 1903, t. I, p. 430; 1903, t. II, p. 434.

que la photogravure sur zinc ou cuivre dite « simili », et ne pouvait s'adresser ni à l'étranger, ni même à la France. Sa grandeur l'attachait, et l'attache encore, à son étroit rivage.

Dès 1896 pourtant, M. Léon Marotte avait trouvé un procédé qui, pour la couleur, s'ajoutait aux ressources habituelles de la phototypie. Lui aussi faisait des fac-similés parfaits. Naguère, quand il avait reproduit, pour des éditeurs, les aquarelles de Henri Regnault ou celles de M. Besnard, il avait donné largement sa mesure; mais quand il reproduisit, pour André Marty, précieux vulgarisateur de nos raretés artistiques, le carnet de voyage au Maroc de Delacroix¹, il réalisa un véritable chef-d'œuvre. Il n'y avait aucune différence entre l'album sur lequel le grand peintre avait jeté pèle-mêle les croquis, les touches de couleurs, les remarques manuscrites, — et son fac-similé. C'était le triomphe de l'imitation, et les collectionneurs de dessins ou d'estampes, déjà si étrillés par les faussaires, doivent se tenir sur leurs gardes en présence de tels résultats.

M. Léon Marotte excelle dans les reproductions en couleurs, et surtout dans les reproductions de modernes. Par la fraîcheur de ses tons, le moderne est, d'ailleurs, plus difficile à rendre que l'ancien. Fantin-Latour et sa couleur fleurie, Louis Legrand et sa luminosité, Forain et la variété de ses traits au pinceau, Steinlen et le gras de son crayon, exigent de multiples manipulations; Carrière, davantage encore, avec sa lumière qui sort de partout! M. Léon Marotte est d'ailleurs artiste lui-même, et la lithographie le délasse fréquemment de ses autres travaux.

Il a fac-similé, pour la *Gazette*, le beau lavis rehaussé de Constantin Guys qui accompagne ces pages. L'examen corrobore tout ce que nous venons de dire au sujet de la perfection du procédé. Il démontre également que nous ne sommes plus tributaires de l'étranger et que, grâce à l'invention de notre compatriote, la France est maintenant *au moins* l'égale de l'Allemagne et de l'Autriche qui l'avaient devancée. C'est un résultat économique qui marche de pair avec le résultat artistique; de l'un et de l'autre, mais de ce dernier surtout, nous avons le droit de nous féliciter.

CLÉMENT-JANIN

1. Voir sur cette publication l'article de M. Jean Guiffrey dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 204.



RAYMOND B.

PAUL B.

PAUL F. HIPPOLYTE F.

BOULANGER

CHARGE DESSINÉE PAR PAUL FLANDRIN À ROME (VERS 1836)

DEUX DISCIPLES D'INGRES

PAUL ET RAYMOND BALZE

(PREMIER ARTICLE)



RAYMOND BALZE
DESSINÉ PAR MADRAZO (1841)

Dans ces pages consacrées à la mémoire de deux estimables artistes qui ont vécu dans l'intimité d'Ingres, nous n'avons pas l'intention de faire œuvre de critique, ni d'apprécier au point de vue technique leur talent; nous voulons seulement, en retracant brièvement la carrière de ces deux excellents disciples, montrer leur état d'esprit, leurs sentiments pour leur maître, leur enthousiasme pour l'art, leur désintéressement, et déterminer ainsi quelle atmosphère on respirait dans l'entourage d'Ingres. En lisant les lettres du maître à ses élèves ou les extraits du curieux cahier de souvenirs rédigé par Raymond Balze dans sa

vieillesse, on recueillera sur le grand peintre de Montauban quelques traits pris sur le vif, et on pourra le connaître mieux lui-même dans sa vigoureuse personnalité.

Vers 1815, quand Ingres, jeune encore et obscur, luttait héroïquement à Rome contre la pauvreté, il fit la connaissance d'un Français établi dans la ville, Joseph Balze. Celui-ci sut apprécier le maître inconnu; il eut même le bonheur de pouvoir lui rendre service dans des moments difficiles, l'aident de sa bourse, de son influence, de ses relations, lui procurant l'occasion de crayonner nombre de ces petits portraits à la mine de plomb qui alors empêchaient l'artiste de mourir de faim et qui depuis ont contribué à le rendre immortel. Joseph Balze acheta même à Ingres un tableau : *Philippe V donnant la Toison d'Or au maréchal de Berwick*. Le sujet de ce tableau, daté de 1818, fut peut-être suggéré à l'auteur par son ami, car Joseph Balze était attaché à la maison du roi d'Espagne, Charles IV, détrôné par Napoléon en 1808, et qui résida à Rome de 1811 à 1819.

Joseph Balze n'était pas artiste lui-même, mais il appartenait à une famille d'artistes provençaux¹: son grand-père, Georges-Martin Balze, né à Avignon vers 1725, et son père Nicolas Balze, né dans la même ville en 1748, étaient, le premier, sculpteur et architecte, le second sculpteur. Attiré en Espagne vers le milieu du XVIII^e siècle, Georges-Martin Balze construisit un pont à Madrid et mourut dans cette ville en 1802; Nicolas Balze, qui, comme son père, était sculpteur du roi d'Espagne, se trouvait à Paris en 1788, quand son fils Joseph naquit, et il avait demandé à son illustre compatriote d'Avignon, Joseph Vernet, d'être parrain de l'enfant.

Il n'est pas étonnant que Joseph Balze, dont le père et l'aïeul avaient travaillé au service des rois d'Espagne, se trouvât très attaché à la personne de Charles IV, qu'il accompagnait dans ses divers exils en France et en Italie². A Rome, Joseph Balze habitait au palais de Venise, qui servait de résidence au roi exilé et c'est là que naquirent, le 29 août 1815 et le 4 mai 1818, ses deux fils Paul et Raymond.

1. Cette famille est une branche de la vieille et célèbre famille des Balz, qui possédait près d'Arles le château des Baux et dont le nom est écrit *Balcius* dans les vieilles chartes. Une partie de cette famille avait suivi à Naples Charles d'Anjou, comte de Provence et frère de saint Louis. Les représentants des Balz y sont encore nombreux et prospères. On trouve dans l'église Santa-Chiara de Naples un curieux tombeau de Raimondo del Balzo, mort en 1376, chambellan de la reine. C'est peut-être un ancêtre lointain de Raymond Balze dont nous parlons ici. En tout cas, on a photographié la statue tombale, et les traits de son visage offrent une ressemblance frappante avec ceux de notre artiste. (Le moulage du tombeau a été placé au musée d'Arles par les soins de M. Pierre-Amédée Pichot.)

2. En qualité de conservateur des tapisseries et de chambellan.

Il n'est pas non plus étonnant qu'en raison de ses ascendants Joseph Balze, qui vivait à Rome auprès d'une cour royale, se soit intéressé à un jeune peintre français comme Ingres. Les relations nouées ainsi devaient se maintenir et s'affirmer plus tard.

En 1828, la situation respective des deux amis était changée. Tous deux étaient revenus à Paris; mais, si Ingres, membre de l'Institut, était professeur à l'École des Beaux-Arts, Balze n'était plus chambellan. Cependant c'est à cette date que l'auteur du *Vœu de Louis XIII* exécute pour son ami deux délicieux portraits à la mine de plomb qui sont conservés comme deux trésors dans la famille Balze : le portrait de M^{me} Joseph Balze, née Samat, et celui de M^{me} Hinard¹, née Stanislas Balze, et sœur de Joseph Balze.

Les deux fils de Joseph Balze² ne tardèrent pas à sentir s'éveiller en eux un goût pour les arts qu'on peut bien qualifier d'héritier, et, après avoir reçu les leçons du peintre Jacob, ils vinrent, malgré leur jeune âge, se mêler aux élèves d'Ingres. L'entrée de Paul Balze à l'École des Beaux-Arts eut lieu le 2 avril 1831; il n'avait pas seize ans et était présenté par Ingres lui-même. Son frère Raymond avait quatorze ans seulement quand, le 6 octobre 1832, il entra à l'École, présenté par son maître, M. Jacob.

Cette extraordinaire jeunesse ne les empêchait pas de faire bonne figure dans les concours qui avaient lieu deux fois par an « pour les places ». Le 31 mars 1832, Paul avait rang de seizième et, le 6 octobre 1832, Raymond était vingt-sixième sur 114 concurrents. Mais un coup digne du Cid, ce fut lorsque Raymond, qui déjà plusieurs fois avait devancé son ainé, fut reçu le premier sur la liste, à l'âge de seize ans (4 octobre 1834.) Il paraît que cette fois les camarades concurent quelque dépit. Ingres voulut désarmer les jalousies naissantes : quand Raymond lui montra son étude, le maître l'accueillit avec une moue dédaigneuse. Le soir il recevait chez lui le jeune homme avec son père, et, dans le tête-à-tête, lui décernait les compli-

1. Sur le dos d'une des lettres écrites par Ingres à R. Balze nous relevons cette note tracée au crayon de la main de Balze, mais qui est évidemment la transcription littérale d'une réponse du maître à son élève : « Oui, le portrait de ta tante est un des meilleurs que j'ai faits à Paris, à Rome ou ailleurs. Ma femme et moi, nous croyons que l'esprit de la dame a guidé mes crayons. »

2. Les deux enfants quittèrent Rome en 1819. Leur père avait mission d'accompagner à l'Escurial la dépouille mortelle du roi Charles IV et de la reine, décédés à quelques jours de distance. Après avoir traversé l'Espagne, ils séjournèrent quelques années à Arles, antique berceau de la famille, puis ils vinrent s'établir avec leurs parents à Paris, auprès d'Ingres, qui avait promis de s'occuper d'eux.

ments qu'il n'avait pas cru devoir lui adresser devant ses camarades.

D'autre part, Paul Balze était reçu huitième au premier essai pour le concours de paysage historique (29 mars 1834.) Après avoir concouru encore pour les places en mars 1835, les deux frères partirent pour Rome, où Ingres venait d'être nommé directeur de l'Académie de France.

Ils trouvèrent à Rome, groupée autour de leur maître, toute une pléiade d'artistes, dont plusieurs étaient déjà leurs amis, comme les frères Flandrin, Desgoffe, Comairas, etc. Au milieu de tout ce monde jeune, gai, enthousiaste, sous le ciel d'Italie, en présence de tant de monuments d'une radieuse beauté, la vie s'écoulait heureuse et exquise. Rappelons brièvement les traits distinctifs de la physionomie des frères Balze.

Raymond avait la figure d'un ange de Raphaël ou du Pérugin, un joli visage mince encadré de longs cheveux, une taille svelte et gracieuse. Paul, plus petit et un peu trapu, n'avait pas l'élégance de son jeune frère : ses cheveux plus bruns, sa barbe plus épaisse, ses traits plus forts, annonçaient une nature moins délicate, mais plus énergique. C'était un cœur très chaud, une tête où toujours les idées bouillonnaient comme la lave d'un volcan. Il avait des colères terribles, suivies de retours généreux et charmants, des fantaisies folles. La peinture ne le captivait pas tout entier : il lui fallait une vie libre, active, aventureuse. Chasseur intrépide, il ne reculait devant aucune fatigue. Raymond, beaucoup plus calme, était doux et aimable, non sans un penchant assez vif au badinage et à la plaisanterie.

Également droits, désintéressés, généreux, dévoués, les deux frères se ressemblaient encore par leur adresse et l'ingéniosité de leurs inventions. Comme certains peintres du xvi^e siècle, ils étaient artisans en même temps qu'artistes. Ils maniaient toute sorte d'outils aussi prestement que le pinceau. Paul, en particulier, fabriquait des mécaniques de tout genre. Son atelier était une officine d'inventions variées. Il construisait un fusil¹, en attendant d'aménager dans un lit de fer un four d'émailleur.

1. Une nuit que Paul, laborieux cyclope, donnait des coups de marteau à réveiller tout un quartier, un des voisins frappa à sa porte : « Monsieur, lui dit-il, on ne peut faire un bruit pareil à deux heures du matin. — Oh ! pardon, répond l'artiste, je ne pensais pas à l'heure... C'est que, voyez-vous, je fabriquais un fusil. — Vous fabriquez un fusil ! Mais cela m'intéresse, moi qui suis officier d'artillerie. Voyons donc cela ! » Paul montra son ouvrage au voisin émerveillé. La passion est contagieuse : à six heures du matin, les deux voisins, devenus d'excellents amis, travaillaient encore ensemble.



RAYMOND BALZE, DESSINÉ PAR LUI-MÊME (1845)

Les joyeuses « charges » que dessinait avec une verve pleine de bonhomie leur ami Paul Flandrin et qu'Ingres recueillait précieusement et collait lui-même sur un album spécial, conservent le souvenir de ces traits de jeunesse. Paul Balze y apparaît toujours armé d'un marteau. On le voit, affublé d'une blouse, muni de son fusil et de sa pipe, faisant la guerre aux canards sauvages dans les Marais Pontins. Un dessin représente une rencontre des frères Balze et des frères Flandrin : Paul Balze est si joyeux de retrouver ses amis, que ses pieds ne touchent plus terre ; Raymond accourt empressé, mais plus calme. Ailleurs, pour aller travailler au Vatican, les deux frères ont attelé des voitures de leur façon, deux énormes et confortables chaussons montés sur roues et traînés chacun par une mule ; Paul passe le premier fièrement, mais Raymond arrête complaisamment son attelage pour offrir une place à son ami.

* * *

Les deux frères, à Rome, logeaient chez leurs parents, mais ils passaient une partie de leurs journées dans l'atelier d'Ingres, qui les faisait travailler auprès de lui comme ses enfants et qui allait bientôt les associer à ses propres œuvres, en particulier la *Stratonice* et la *Vierge à l'hostie*¹.

Une occasion s'offrit bientôt de les désigner pour une œuvre considérable. Thiers, alors ministre de l'Intérieur, s'était adressé à Ingres pour lui demander d'employer ses élèves à reproduire quelques-unes des fresques du Vatican. Ingres songea d'abord à partager

1. Dans les intéressants articles qu'il a donnés sur *Les Élèves d'Ingres* (*L'Occident*, août 1902, p. 80), M. Maurice Denis note que les artistes de cette école « ont su collaborer ». Le maître lui-même en donnait l'exemple. Il se servait de ses jeunes aides pour les accessoires. Voici d'ailleurs une note que nous trouvons dans les papiers de R. Balze : « Ingres commençait ses croquis sur nature et préparait l'ébauche légère de son tableau, puis faisait exécuter à ses élèves les parties moins importantes, très terminées, comme les parties architecturales, les mosaïques, les tapisseries, les meubles, les instruments, qu'il faisait souvent changer de place, à regret, satisfait de leur exécution (dans la *Stratonice* surtout. Nous y avons collaboré deux années). Puis, tout étant terminé avec les figures, il se chargeait seul de donner l'harmonie générale par des pelures d'oignon de couleurs. » Quelquefois Paul Balze, quand il fallait tout recommencer, se fâchait. Ingres le priait, le suppliait... cela faisait une scène comique. Le maître se servait à l'occasion des personnes de son entourage comme modèles. Dans la *Stratonice*, Hippolyte Flandrin a posé pour les bras du jeune Antiochus. Auprès de lui M^{me} Ingres figurait le médecin. Dans la *Vierge à l'hostie*, le personnage placé à droite de la Vierge est Raymond Balze.

ce travail entre plusieurs jeunes artistes. La ravissante galerie des *Loges* vit se dresser des échafaudages sur lesquels montèrent, avec les frères Balze, Paul Flandrin, Comairas, Jourdy et Rousseau ; mais la besogne se trouva bientôt concentrée entre les mains des Balze¹, qui furent exclusivement chargés des copies des *Stanze* en 1841. Toutes ces copies devaient leur coûter douze années de leur vie, douze années de travail et de désintérêt, consacrées à une étude des plus hautes, sans doute, mais qui, en prolongeant démesurément leur rôle de copistes, retarda les débuts de leur carrière et risquait de compromettre le développement de leur propre originalité.

Les deux jeunes gens se mirent à l'œuvre avec vaillance : ils avaient la foi et l'enthousiasme que le maître insufflait à ses élèves pour le beau et en particulier pour le « grand », le « divin » Raphaël. Paul Balze² reproduisit l'*Incendie du Bourg* (1843), la *Messe de Bolsène* (1843), *Héliodore chassé du Temple* (1845), l'*École d'Athènes* (1851). Raymond copia *Saint Pierre aux liens* (1840), le *Parnasse* (1842), la *Dispute du Saint-Sacrement* (1845), *Attila repoussé par saint Léon*, la *Jurisprudence* (1850).

Pour copier ces grandes fresques, les frères Balze disposaient de deux échafaudages mobiles qu'ils appelaient leurs castels, « avec mouton et cabestan », explique Raymond Balze, et ils s'aidaient adroitement de miroirs et de stores.

Nous sommes heureux de pouvoir citer ici quelques pages du cahier de souvenirs que Raymond Balze a écrits à la fin de sa vie. Ces lignes d'un vieillard ont conservé un entrain juvénile.

Tout visiteur des *Stanze* est frappé des difficultés que ce maître [Raphaël] a dû éprouver pour exécuter les fresques placées sur les fenêtres. Pour nous, elles étaient un peu moindres, mais encore à peine pouvions-nous voir les détails, lorsque nous eûmes l'idée de nous éclairer

1. Les copies des *Loges* comprennent 52 petits tableaux, dont 44 sont de la main des Balze, 8 seulement sont l'œuvre de leurs camarades. Les copies des *Stanze* ou *Chambres* du Vatican sont au nombre de neuf grandes compositions. Nous dirons plus loin ce qu'il advint de ces copies.

2. Les dates que nous donnons sont celles qui figurent à côté de la signature sur les tableaux eux-mêmes. Dans une lettre du 27 octobre 1840, R. Balze dit qu'il travaille au *Saint Pierre en prison* et son frère à l'*Incendie du Bourg*. Il ajoute, non sans une pointe d'humour : « C'est moins petit que nous ne nous l'étions figuré : l'un dans l'autre, 400 pieds carrés. Le *Saint Pierre*, la plus petite [des compositions], 360. »

d'un flambeau excellent. Nous primes un verre concave de très petite dimension et, le plaçant hors de la fenêtre de face, nous jetâmes sur cette fresque un rayon de soleil doux et éclatant de la dimension de 1^m50 en carré.

Un jour que je venais de disposer mon éclairage, je me mettais au travail, lorsque le Directeur [conservateur] Fabris entra brusquement et, voyant la fresque brillamment éclairée, s'écria tout troublé : « Cosa fa¹, signor Balze ? ma butta fuoco al Vaticano ! » Je réponds : « Monta sul mio castello, signor Direttore, e avenga a mettere la mano », ce qu'il fit aussitôt, et il resta quelques minutes dans le rayon. Puis, tout satisfait de voir si bien tous les détails d'exécution, il me dit tout souriant : « No, no, non brucia, qual' puro seguitare, signor Balze ; ma bravo, ma questo e una idea sua graziosa². »

Cet engin précieux, qui avait tant alarmé le directeur, pouvait aussi servir à mystifier les touristes.

Peu de jours après, Constantin, le célèbre peintre de Sèvres, et moi, nous fîmes une plaisanterie à une nombreuse société anglaise. La voyant dans la salle qui précède, je disposai au soleil un très petit miroir d'alouettes, de la grandeur d'une pièce de deux francs et lançai un rayon sur la lune qui éclaire le groupe des soldats de cette belle fresque (*Saint Pierre en prison*). Lorsque la société vint dans notre salle, elle fut pétrifiée d'admiration par l'éclat de la lune, la croyant peinte, et après quelques lectures de leur guide, elle passa dans la salle voisine dite de l'*École d'Athènes*...

Quelques minutes après les touristes repassèrent,

avides de revoir ce brillant effet de lune qui les émerveillait. Mais, à leur grand étonnement, elle était entrée en prison, le soleil ayant tourné. Finalement un chasseur de la société découvrit le petit miroir et ils comprirent que nous étions les coupables : ils nous adressèrent en anglais des paroles qui semblaient être très féroces, à l'agitation de leurs bras. Mais nous étions sur nos castels, et, rayonnants de lumière, nous planions sur ces obscurs blasphémateurs.

Ce moyen d'éclairage nous fut très utile et il est probable que Raphaël a dû l'employer pour lui-même, car si nous étions gênés, il devait l'être bien davantage, se faisant ombre à lui-même.

Pour le *Parnasse*, qui se trouve également sur une fenêtre, le rayon étant trop vif, il me suffisait de suspendre à mon castel un étendard avec

1. « Que faites-vous, Monsieur Balze ? mais vous mettez le feu au Vatican ! — Montez sur mon castel, Monsieur le Directeur, et veuillez mettre la main. »

2. « Non, non, cela ne brûle pas, vous pouvez continuer ; mais bravo, mais c'est une idée charmante à vous. »

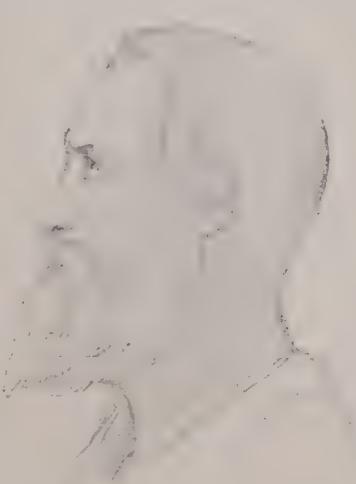
un drap blanc qui reflétait la clarté du ciel sur la fresque et en même temps nous tempérait la trop vive lumière du jour.

A ce propos, je puis dire ce qui m'advisa avec un boutiquier de la place Saint-Pierre. Comme j'étais entré chez lui pour avoir ce drap blanc, je le trouvai somnolent sur son comptoir, et je lui dis ce que je voulais de lui. Son premier mot fut pour me déclarer qu'il ne l'avait pas. Désappointé, je me mis à inspecter la boutique et je vis de la toile dans un casier très haut placé. « Oui, dit-il, il y en a; mais il faudrait une échelle. — Non, repris-je, il faut mettre une chaise sur ton comptoir et descendre tout le paquet. » Indigné, il me dit : « Si j'étais assez fou pour me rompre le cou pour toi ! » et il reprit sa pose de dormeur. Ce fut donc moi qui montai sur le comptoir, puis sur la chaise et jetai à terre tout le paquet de blanc. Je le défis, puis, mesurant l'étoffe, qui me convenait parfaitement, j'en détachai deux mètres. Le brave homme me regardait faire émerveillé et, comme je voulus lui payer ce que je lui devais, il me dit : « Ce que tu voudras, pourvu que tu me laisses dormir en paix. »

Grâce à ce brillant calicot, je voyais le *Parnasse* comme s'il était éclairé du ciel et cela me fut d'un grand secours.

Pendant que je faisais ma copie, un Français me demanda la permission de travailler quelques jours sur mon échafaudage au sommet le plus élevé. Je lui fis observer que nous nous générions beaucoup l'un l'autre, car il était très tremblotant. « Mais cependant, lui dis-je, il faut s'entr'aider. Montez et casez-vous à votre aise. » Au premier coup de crayon, je devinai que c'était Viollet-le-Duc... Il était peu communicatif, et moi je travaillais de mon côté sans arrêt. Il fit un superbe dessin colorié du plafond de la salle et après un mois il dut partir pour Paris — et je crois qu'il a oublié de me remercier, naturellement.

Lorsque le Vatican était fermé, les jours de fête, ce qui arrivait sept à huit fois par mois, nous travaillions, mon frère et moi, avec M. Ingres, à lui préparer ses tableaux et surtout à la *Stratonice*, qui fut à Rome son œuvre principale¹; puis nous sortions avec lui tantôt à pied, tantôt dans



PAUL BALZE
POSANT POUR LES PEINTURES
DE SAINT-PAUL DE NIMES
DESSIN DE PAUL FLANDRIN (1848)

1. Quelquefois Ingres, interrogé par son élève, revenait sur son passé. Nous trouvons dans les papiers de R. Balze la note suivante relative au beau dessin du *Serment des Horaces*, qui figurait à la récente exposition Ingres :

« Le dessin du *Serment des Horaces* (8 figures) signé à gauche par David et à

sa voiture, aux belles heures du soleil couchant et nous visitions les richesses de tout genre qui abondent dans cette ville.

Un jour que je travaillais près de lui, il me dit tout à coup : « Connais-tu l'église Saint-Marc ? — Non, cher maître. » Aussitôt il me prend les pinceaux, la palette : « Va voir Saint-Marc et reviens de suite. » Je ne me le fis pas dire deux fois, cela me prit deux bonnes heures. Je lui racontai ce que j'avais vu : il était ravi, comme s'il le voyait lui-même.

Je lui dis à mon tour : « Connaissez-vous San Cosimato, petit couvent très retiré au fond du Transtévere, avec une église de très bon style ? » Enfin il n'y tint plus : nous partimes en voiture, M^{me} Ingres étant de la partie, et, arrivés dans cette cour pittoresque, nous entrons au moment où s'élevait un chant délicieux de nonnes qui lui fit dresser l'oreille, puis la vue d'une belle fresque de Pinturicchio acheva de l'enchanter. Bref, il me dit avec une expression joyeuse de le dessiner au pied du maître-autel avec sa femme, ce que je fis silencieusement, en écoutant ces beaux chants. [Ce dessin est au musée Ingres, à Montauban.] Nous revînmes par le Forum pour voir le lever de la lune derrière le Colisée, qui est d'un effet admirable et si saisissant. Ce fut une journée délicieuse¹.

Citons encore l'anecdote du vase antique, dont R. Balze riait encore en la racontant dans sa vieillesse² :

...Un matin le maître nous dit que nous allions faire une séance d'arrache-pied et, pour que personne ne vint nous déranger, il recommanda

droite par Ingres, constitue un objet d'art curieux et précieux que je connais et qui évoque dans mon esprit des souvenirs lointains que je suis heureux de consigner ici. En 1840, j'étais à la Villa Médicis, à Rome, travaillant dans l'atelier de Ingres, à côté de lui, occupé à sa *Madone*, pour l'empereur de Russie. Je lui dis : « Cher maître, après avoir obtenu le Grand Prix de Rome, vous êtes resté « quatre ans à Paris, les fonds manquant aux Beaux-Arts pour envoyer les pen- « sionnaires à Rome. Qu'avez-vous fait à cette époque ? » Ingres répondit : « Mon « cher Raymond, je n'aime pas me rappeler cette triste époque, j'étais très mal- « heureux... Je travaillais pour Gérard et pour David mon maître, et pour des « éditeurs. Je fis alors pour David le dessin du *Serment des Horaces*, pour la gra- « vure qu'en a exécutée Massart; quand je l'eus fini, David me dit : « Je trouve ton « dessin si parfait que je veux le signer » et, après avoir signé à gauche, il ajouta : « Et maintenant tu vas signer à droite », et ce ne fut pas sans une certaine émo- « tion, que je mis ma signature en regard de celle de mon maître David. » Je serais très heureux de voir ce dessin au Louvre. »

(Cette note n'est pas écrite de la main de R. Balze, qui, après l'avoir relue, a crayonné la rectification suivante aux mots « Je trouve ton dessin si parfait » : Non, je n'ai jamais dit que David a fait à Ingres ce compliment. — Ce démenti sur un point de détail authentique le reste de la page.)

1. Raymond Balze ajoute : « Nous en renouvelâmes souvent de semblables avec M. Ingres. C'est ainsi que la vie se passait à Rome. Depuis je ne l'ai jamais vue plus heureuse. »

2. Cette anecdote, que R. Balze racontait souvent, a été dictée par lui à l'une

expressément de ne laisser entrer qui que ce soit. Cependant, après quelques instants, on frappa à la porte de l'atelier. « Personne ! s'écrie M. Ingres. Personne ! ne laissez entrer personne ! » Les coups redoublent discrètement, mais avec insistance. Là-dessus le maître se fâche, quitte sa palette, se dirige vers la porte pour éconduire l'importun. Mais la porte s'entre-bâille doucement et un bras de jeune garçon s'allonge, porteur d'un délicieux vase antique. A cette vue la colère de l'artiste s'évanouit, l'expression de son visage se transforme et c'est avec le plus bienveillant sourire qu'il va lui-même ouvrir la porte et introduire le visiteur. Nous riions, mon frère et moi, de constater le brusque changement de son attitude : rien n'égalait sa joie en considérant le charmant spécimen de cet art grec qu'il comprenait si bien ; il ne tarissait pas d'éloges et de témoignages de son enthousiasme. « Enfin, dit-il au jeune homme, combien en voulez-vous, de votre vase ? — Vingt-cinq lire, signor Direttore. — Vingt-cinq lire ! Mais cela vaut cent francs ! — Come li piace, signor, » répond le trafiquant, enchanté de la bonne aubaine.

C'est alors que j'intervins moi-même : « Maître, puisqu'il vous a demandé vingt-cinq francs, donnez-lui ses vingt-cinq francs tout simplement. » — « Comment ? tu veux donc que je profite de l'ignorance de cet homme !... » Là-dessus j'allai chercher M^{me} Ingres, lui racontai ce qui se passait : elle eut bien de la peine à convaincre son mari de ne donner que les vingt-cinq francs demandés ; elle-même les compta au marchand qui s'en alla satisfait, tout en maugréant quelque peu contre les élèves du Directeur.

Ce jour-là, la peinture fut délaissée : de la grande résolution de travail d'arrache-pied il ne resta que le souvenir. Le maître tenait précieusement son petit vase et le contemplait avec amour. Il nous en détailla toutes les beautés et, quoique nous partagions certainement toute son admiration, il nous trouvait cependant trop peu enthousiastes à son gré. Alors, pour recueillir d'autres suffrages, il s'élança dans l'escalier : « Suis-le, Raymond, me dit M^{me} Ingres, suis-le, car il va tomber dans l'escalier et, si son vase est cassé, il aura un vrai désespoir ». Je le suivis en le retenant par un pan de ses vêtements et il courait de toute la vitesse de ses jambes.

A chaque domestique qu'il rencontrait, il s'arrêtait et lui montrait avec orgueil son acquisition. Tous les serviteurs, tous les employés de la villa Médicis durent contempler le joli vase et se répandre en admiration. Lorsque l'éloge n'était pas assez chaleureux, M. Ingres se détournait avec humeur, haussant les épaules de pitié. Il parvint ainsi tout au fond du jardin jusqu'à près du jardinier, qui travaillait dans les massifs ; mais

de ses filles. Elle débute ainsi : « Il y a à Montauban dans la collection du Musée Ingres, un petit vase qui a une histoire dont j'ai été témoin. Nous étions à Rome, tandis que M. Ingres était Directeur de l'Académie, nous travaillions avec lui dans son atelier... »

celui-ci n'y entendait rien et avec sa brutale franchise ne manqua pas de le laisser voir. M. Ingres se détourna et bouchant son nez avec la mine la plus piteuse : « Quanta puzza questo uomo ! » s'écria-t-il. Pour la première fois il s'apercevait que le jardinier sentait mauvais, ce que nul de nous n'ignorait cependant.

Plus loin un jeune aide jardinier travaillait également : celui-ci, plus fin et plus adroit, ou peut-être ayant lui-même ce sentiment de l'art inné dans les races latines, admira pleinement le petit chef-d'œuvre. Le père Ingres était ravi : « Regarde, me dit-il, regarde ce jeune garçon. Qu'il est beau ! que ses formes sont harmonieuses ! ne dirait-on pas qu'il a servi de modèle aux figures parfaites de ce petit vase ? » Puis tirant cinq francs de son gousset, il les mit dans la main de l'aide jardinier abasourdi en lui disant : « Tiens, voilà pour la peine. »

Nous rentrâmes à la villa Médicis, moi toujours riant aux larmes. Je voulus reprendre les pinceaux, mais le maître s'y opposa : « Non, dit-il, pour aujourd'hui nous allons faire la fête toute la journée. »

Au déjeuner le vase ornait le milieu de la table et le père Ingres ne le quitta pas des yeux... il en oublia de manger. On commanda la voiture et nous fimes, M. et M^{me} Ingres, Paul et moi, une longue promenade dans la campagne. Pour la soirée on avait convié les Desgoffe, Gounod, Bezozzi. On fit de la musique avec le vase antique sur le piano. Le maître écouta les mélodies de Mozart et de Haydn tout en contemplant son acquisition et son visage exprimait la béatitude la plus profonde. Jamais je ne le vis plus heureux et ce fut, je crois, une des meilleures journées de sa vie.

Tout en travaillant avec assiduité au Vatican et dans l'atelier de leur maître, les frères Balze s'efforçaient de faire œuvre originale et de peindre quelques tableaux qui pussent figurer au Salon de Paris.

Une lettre écrite par eux aux frères Flandrin (au mois de décembre 1839) les montre très préoccupés à ce sujet. Paul, en particulier, s'exprime avec sa fougue habituelle :

...L'époque de l'exposition s'approche et, voulant tâcher d'y exposer, je travaille comme un enragé. Je ne connais plus personne, je ne vois personne. Continuellement à mon travail, j'ai encore beaucoup à faire. Je m'y suis mis trop tard et je crains bien que mon travail ne se ressente beaucoup de cette vitesse. Notre maître doit venir nous voir demain et Dieu sait quelle lavée de tête [sic] il va nous donner ! Mais au moins je saurai à quoi m'en tenir; il m'avait presque conseillé de ne pas entreprendre mon dernier tableau des femmes, disant que je n'aurais pas fini et cependant je me suis mis courageusement au travail. Mon sujet est *Hylas ravi par les*

nymphes... Mon tableau du *Dante* est loin d'être fini lui-même et il faut bien aussi que je l'envoie. Enfin demain je connaîtrai le sentiment de mon maître et je saurai ce qui me reste à faire, car gare les changements !

Malgré cette déférence pour le jugement de son maître, Paul Balze ajoute avec une certaine liberté :

Ce bon M. Ingres travaille, mais pas encore comme je le voudrais.

Et Raymond écrit en termes plus explicites :

Que vous dirai-je de M. Ingres? il se porte bien : il commence à travailler, mais en se dorlotant, toujours tout à son aise, comme s'il n'était pas du tout pressé : ce qui fait que son délicieux tableau [la *Stratonice*]... est toujours délicieux, mais personne ne le voit. Il nous a bien recommandé de ne pas vous parler de lui : c'est bien ce que nous faisons. Entre nous, il a peur et se figure que tout le monde va tomber sur son tableau.

Dans une autre lettre (du 27 octobre 1840), Raymond fait allusion aux susceptibilités du maître. Cette fois il le représente comme travaillant avec ardeur, mais souvent furieux contre ses confrères de l'Institut.

Notre patron se porte à merveille et pioche comme saint Luc. Il a l'abominable intention d'envoyer sa *Madone* à Saint-Pétersbourg sans la passer par Paris. Nous lui avons dit à ce propos une foule de sottises, nous ne pouvons rien : c'est à vous de commencer, écrivez-lui. Son *Cherubini* se porte aussi très bien... Vous savez qu'il a reçu une autre commande du gouvernement. Avec tout cela, qu'on parle de l'Institut et des Immortels, *sputa fuoco*¹. Il est cependant temps que ça finisse. Rien encore de décidé par rapport au Directeur; que dit-on à Paris ?

Le directeur, en effet, ne tarda plus guère à être nommé : ce fut M. Schnetz, et Ingres revint à Paris. Il était précédé de la *Stratonice*. Son retour fut marqué par des hommages très flatteurs. Les

1. Il crache le feu.



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
COMPOSITION DE RAYMOND BALZE

artistes lui offrirent un grand banquet, le roi le reçut à Versailles, avec des attentions très délicates. C'était de toutes parts, en sa faveur, une émulation de sympathie. Il semblait que l'opinion publique, comme si elle regrettait son injustice vis-à-vis de cet artiste, eût voulu la lui faire oublier et, pour ainsi dire, lui en demander pardon.

Paul Balze, tout en s'associant de loin à ces fêtes, exprimait quelques réserves sur la sincérité de certains hommages.

Notre maître a été fêté de tous côtés. Je sais bien quels sont ceux qui le font de [tout] cœur; mais croyez-vous que tous ceux qui l'ont fêté l'aient fait en conscience? J'en doute. Pour moi, je crois que plusieurs d'entre eux devaient avoir de fameux nez, lorsqu'ils entendaient proclamer ainsi notre maître comme le chef de l'École française.

7 juillet 1841.

Cependant, les frères Balze poursuivaient leur œuvre de copistes. Ingres leur envoyait des lettres toutes chaudes et toutes pleines d'encouragements et d'affectionnées confidences, comme celle-ci, qui est du 25 août 1846. Le labeur des deux artistes touchait à sa fin :

« Mes chers amis, mes chers enfants,

« Comment cela se fait-il que [je] sois si paresseux, mais paresseux bien coupable? Jusqu'au cœur cependant, car je vous aime toujours, comme je l'ai toujours fait; mais, mais!... enfin, je suis trop heureux d'avoir en vous des amis [assez] attachés, [assez] éprouvés pour ne pas douter un seul instant de mon vif attachement pour vous et de tout ce qui sera éternellement mon dévouement de père...

« Je n'ai pas le temps, et cela est cependant vrai, de vous en dire bien long, ce que nous achèverons, j'espère, bientôt à Paris, où je suis attaché comme sur une enclume, que toutes les contrariétés de ma vie artistique battent à qui mieux mieux¹. Oui, mes amis, j'enrage ici de tout ce que je vois et j'entends... et [je suis] privé de toute espèce de liberté. On m'a donc mis tout Paris à peindre². Venez donc, mes amis, me faire respirer, et faire comme Hercule et Atlas, lorsque le premier lui prend le globe sur les épaules; et malgré cela, et ce qui pourrait en tuer un autre, je me porte bien, à quelques infirmités près³.

1. Ceux qui connaissent Ingres ne s'étonneront pas de ces outrances qui lui étaient si familières. Le maître écrit sous le coup des ennuis que lui causait la décoration du château de Dampierre.

2. « Il a des portraits qu'il aurait bien dû refuser et qui viennent l'entraver d'une manière déplorable. » (Lettre d'Hippolyte Flandrin, 1^{er} juillet 1842.)

3. Il avait alors soixante-six ans. La seconde partie de cet alinéa a été publiée dans le livre de M. Delaborde sur Ingres (p. 106), mais sans indication d'origine et sous une forme incomplète.

« Quant à vous, mes chers amis, votre bon cœur et bon attachement à votre maître (et je le suis et m'en fais gloire) ne m'a laissé manquer de rien de ce qui vous touche¹, et je vois avec un grand plaisir que vous êtes toujours de bons fils, d'honnêtes gens et d'habiles artistes. Oui, de mon côté, je suis ici votre précurseur en toute occasion pour vous et les divines pages que votre courageux talent vous a fait porter à fin et à digne fin, à ce que tout le monde s'accorde [à dire]... »

« Ma bonne femme², qui aime toujours *ses petits*, vous embrasse de tout son cœur. A revoir donc bientôt, mes chers enfants. Toi, Paul, et toi, Raymond, je vous embrasse tous les deux, et avec votre digne père, de tout mon cœur.

« Écrivez-moi ce que vous êtes, ce que vous faites, et ce que vous avez décidé pour votre retour. Notre bon Hippolyte a fait des merveilles qui sont justement admirées, Paul aussi³. Enfin, mes amis, serai-je un jour assez heureux de vous revoir et de pouvoir vous réunir autour de mon foyer ?

« Je vous embrasse de tout mon cœur.

INGRES. »

Les Balze revinrent à Paris dans l'été de 1847, après un séjour de douze ans en Italie, rapportant leurs immenses copies qu'ils allaient exposer au Panthéon. Mais à peine revenus, ils reprenaient auprès d'Ingres leur attitude de disciples, et leurs fonctions de collaborateurs, comme le prouve cette lettre du maître :

« Dampierre, 30 août 1847.

« Mon cher Raymond, que de remerciements pour tant de soins et de si affectueux sentiments que j'apprécie du fond du cœur ! La caisse m'est heureusement bien arrivée ici à ma porte, et à mon grand contentement, tout y étant en très bon état. Comment, et avec toutes vos affaires, tu as as déjà fait presque la maquette ! Continue-la avec le plus grand soin, et, comme je te l'ai déjà dit, j'attendrai mon retour pour y mettre le feu⁴. En attendant, tu peux tracer *simplement* sur la toile.

E viva ! voilà vos toiles arrivées⁵, et je vous vois tous les deux à l'œuvre pour un bon mois. Tant mieux ! vous serez occupés ; et puis,

1. C'est-à-dire : ne m'a pas laissé sans nouvelles de tout ce qui vous touche.

2. Ingres appelait toujours ainsi son excellente femme.

3. Il s'agit des peintures d'Hippolyte et de Paul Flandrin au château de Dampierre.

4. Paroles admirablement expressives pour marquer l'effet des derniers coups de pinceau que se réserve le maître.

5. Les copies d'après les *Loges* et les *Stanze*.

il n'est pas mal que votre exposition ait lieu quand on sera à Paris...

« Moi, je travaille, mais jusqu'ici en raccordages encore et perfectionnements : mercredi, j'attaque les réalités...

« Donnez de l'air à mon atelier, et quand vous le croirez [bon], vous ferez du feu, cela fera bien. »

Raymond Balze, ayant collaboré si souvent avec son maître, pouvait parler en connaissance de cause de la manière dont Ingres travaillait. Nous en avons déjà touché un mot à propos de la *Stratonice*; nous relevons ces lignes dans les papiers de Raymond Balze :

Ingres était pour ses tableaux d'un rigorisme outré [pour les améliorer] et il y passait beaucoup de temps, ainsi que pour ses portraits peints. Mais pour ses petits portraits dessinés, jamais plus de quatre heures, coupées par un déjeuner. Il m'a souvent dit que pour lui c'était le moment du déjeuner qui lui servait le plus, pour saisir le caractère du modèle délivré de sa pose.

L'ayant surpris un jour tandis qu'il en commençait un par le contour de l'oreille et du tour de tête, je lui dis : « On dirait que vous calquez, cher maître. — Mais, reprit-il, je vois madame sur ce carton blanc : j'en saisissis la place générale sur le champ. (Il avait l'œil photographique.) Et, ajoutait-il, que t'importe si je commence par le nez ou par l'oreille ? » Mais la vie y restait. Le tout fait en quatre heures — sans fatigue ni changement — et avec les modelés les plus parfaits et les plus légers qui se puissent faire.

Sur un autre papier nous trouvons cette intéressante confidence :

Il m'a souvent donné des toiles grises abandonnées, pour peindre. Mais connaissant sa disposition à cacher d'anciens ouvrages qui ne lui convenaient plus, j'ai découvert sous la couche de couleur grise que deux de ces toiles étaient des plus intéressantes :

1^o L'ébauche très avancée d'une *Vierge* qu'il avait commencée pour l'Empereur de Russie avant celle à *l'hostie*;

2^o Un portrait de M^{me} la comtesse d'Haussonville, appuyée sur une chaise¹. M. le comte d'Haussonville a reconnu ce portrait pour le lui avoir vu exécuter et recommencer, comme tant d'autres. »

Les copies du Vatican par les frères Balze furent exposées au Panthéon au mois d'octobre 1847, et les murs de ce vaste édifice s'en trouvaient tout couverts. Tout ce qu'il y avait alors de gens

1. Cette toile figurait à la récente exposition Ingres (n° 41). V. reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 426.

s'intéressant aux arts¹ vint voir Raphaël transporté à Paris par deux jeunes disciples. Une petite notice imprimée pour la circonstance expliquait les peintures. Vendue au prix de 0 fr. 25, elle rapporta une somme de 1 750 francs que les frères Balze s'empres- sèrent de verser au bureau de Bienfaisance de l'arrondissement². Ingres vint de Dampierre voir l'effet de ces copies qui lui tenaient au cœur, puis il honora les auteurs de cette haute approbation :

« Paris, 12 octobre 1847.

« Mes chers amis,

« Encore sous l'impression de vos belles copies, je ne puis me tenir de vous exprimer mon entier contentement et quelle est mon admiration pour votre religieux courage. Je félicite bien mon pays de posséder enfin l'émanation la plus complète de cet apogée de l'art du Vatican.

« Que les hommes d'aujourd'hui vous en sachent bon gré et malheur à l'ignorant audacieux qui osera blasphémer, car non seulement il serait un âne, mais un âne méchant. Pour moi, comme Français, comme artiste, le cœur me bondit de plaisir.

« Au revoir, mes bons et chers enfants. Je vous aimais bien, mais depuis hier je vous aime encore davantage³. »

Le ministre et le directeur des Beaux-Arts félicitèrent les artistes et reconnurent l'insuffisance de la rémunération qui leur avait été allouée⁴; mais, au lieu de les indemniser en augmentant simplement le chiffre de leurs honoraires, on leur proposa un nouveau travail de copies à faire au Vatican.

LOUIS FLANDRIN

(*La suite prochainement.*)

1. Voir en particulier l'article de Théophile Gautier dans la *Presse*, 20 novembre 1847. « ... Ces peintures superposées atteindraient la hauteur des tours de Notre-Dame. Il est fort heureux que le Panthéon soit vacant... »

2. C'était alors le XII^e (aujourd'hui le Ve). Le premier reçu (de 1 000 francs) est daté du 16 novembre 1847. Le second (de 750 francs) est du 8 janvier 1848.

3. Cette lettre a été publiée, mais avec quelques retouches de forme, dans le livre de M. Delaborde sur Ingres, p. 350. En l'absence du manuscrit original, nous la donnons telle que les frères Balze l'ont insérée (la dernière phrase exceptée) dans la *Notice sur leurs copies* (1873).

4. « La commande était de cent mille francs pour les huit fresques des 2^e et 3^e Stanze, exécution et placement : conditions acceptées. Trente-deux mille francs furent donc prélevés sur les cent mille pour la construction de deux salles spéciales à l'École des Beaux-Arts. Les rendements de comptes témoignent que nous n'avons reçu en 1848 que 68 000 francs et plus tard 10 000 pour la Jurisprudence ordonnée par la République... Mais ces salles, bâties à nos frais, furent occupées par les ateliers des sculpteurs et le directeur s'opposa au placement définitif de nos toiles... » (R. Balze, cité par l'*Artiste*, 1896, p. 262).



CRÈCHE NAPOLITAINE, XVIII^e SIÈCLE (L'ADORATION DES MAGES)

(Musée national bavarois, Munich.)

LES ARTS A NAPLES A LA FIN DU XVIII^e SIECLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

III

A la fin du xvii^e siècle, l'école napolitaine était en décadence. Quelques hommes rêvaient pourtant de lui rendre la santé; éblouis par les richesses qui s'accumulaient aux musées de Portici ou de Capo di Monte, ils en proposaient l'imitation et prêchaient un art plus simple et qui s'inspirât de l'antiquité.

C'était, dès le milieu du siècle, le comte Gazzola, qui s'était, l'un des premiers, occupé des temples doriques de Pœstum et se préparait à les publier; c'était Mario Gioffredo, qui, en 1768, dans son traité *Dell'Architettura*, exprimait son admiration pour les monuments anciens. C'était surtout le cavalier Venuti. A la fabrique royale de porcelaine dont il était directeur, il appliqua les doctrines nouvelles.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. I, p. 325.



CRÈCHE NAPOLITAINE, XVIII^e SIECLE
Chartreuse de San Martino, Naples.)

Avant le marquis Ginori en Toscane, avant le Piémont à Vinovo, Charles III, qui avait épousé Marie-Amélie Walpurga de Saxe, fort éprise des produits de Meissen, avait fondé un atelier à Naples¹. En 1739, il chargea le peintre Caselli et le chimiste Schepers de l'organiser. La difficulté était de trouver la terre de porcelaine. On découvrit enfin du kaolin près de Catanzaro, et en 1744 l'architecte Sanfelice construisait les bâtiments dans le parc de Capodimonte. Des groupes de comédiens italiens vinrent orner les consoles des châteaux royaux, et Capodimonte s'enrichit d'un salon chinois dont les arabesques, les fleurs, les singes et les gros poussahs sortaient de la fabrique royale. Mais en 1759, quand Charles III devint roi d'Espagne, il fit détruire les fourneaux, emporta les modèles, et emmena les ouvriers, qu'il installa au Buen-Retiro. Ferdinand II en 1771, rétablit la fabrique de Portici, et l'Espagnol Tommaso Perez, bientôt nommé directeur, se rendit à Madrid pour étudier les procédés des ouvriers napolitains. Fuga, la même année, bâtissait un atelier dans le jardin du palais royal de Naples. En 1781 il était achevé et l'on commençait à y travailler. C'est alors qu'à Perez succéda Domenico Venuti de Cortone.

Il était fils de Marcello Venuti, créé par Charles III marquis, superintendant de la bibliothèque du palais Farnèse, et président des fouilles d'Herculaneum. Domenico avait grandi parmi les antiques Farnèse et avait entendu les enthousiasmes de son père; il était lui-même un collectionneur avisé; il avait réuni des bronzes et des vases, et possédait un *Ulysse* que Gœthe jugeait inestimable²; il peignait et, en 1787, montrait à Tischbein un tableau de sa main *Homère chantant, entouré des héros de la guerre de Troie, ombres des Champs Élysées*³. Venuti voulut que les dessinateurs et modeleurs de la fabrique fussent de véritables artistes et, le 10 décembre 1781, un édit royal instituait une Académie du nu. Venuti leur proposa comme modèles les chefs-d'œuvre antiques : les comédiens italiens devaient être remplacés par les statues gréco-romaines, et les tasses gracieusement contournées reçurent les lignes pures des vases « étrusques », dont la fabrique possédait une riche collection admirée par Gœthe en 1787⁴. Quand Ferdinand résolut de donner

1. Cf. les articles de M. de la Ville-sur-Yllon, dans *Napoli nobilissima*, t. III, p. 131 et 182.

2. Gœthe, *Italienische Reise*.

3. Tischbein, *Aus meinem Leben*, II, p. 94.

4. *Italienische Reise*.

à son frère un service de porcelaine, Venuti fit reproduire les



CRÈCHE NAPOLITAINNE, XVIII^e SIÈCLE (DÉTAIL)

(Musée de Cluny, Paris.)

formes et les peintures des vases de Capodimonte. L'empereur Joseph II et Georges III d'Angleterre reçurent à leur tour un

« service étrusque ». En même temps on commençait à exécuter des biscuits. En 1782 parurent les premiers essais de Tagliolini et de Lorenzi. Le service de Georges III comprenait un « dessert » représentant Tarconte, roi d'Étrurie, présidant à des jeux; il y avait plus de trois cents figures, gladiateurs, amazones, etc. Georges III le reçut à Windsor et l'exposa au public anglais. Venuti cataloguait alors les antiques du palais Farnèse et surveillait leur transport; il obtint qu'elles fussent installées à la fabrique de porcelaine pour servir de modèles aux sculpteurs. Mais, pour les reproduire en biscuit, la pâte tendre n'était pas assez résistante; Venuti, dans un voyage à Caprarola, trouva une terre blanche, qui, mélangée à la poudre de marbre, offrait la solidité nécessaire à une pâte dure. Tagliolini exécuta, en 1787, un *Triomphe de Jupiter*, aujourd'hui à Capodimonte. Désormais les imitations d'antiques se succèdent; les musées de Capodimonte, San Martino, Sèvres, en conservent des exemplaires. Les modeleurs copiaient les statues d'Herculaneum, comme Balbus à cheval, les antiques Farnèse comme le *Taureau de Dircé*, ou *Marsyas et Olympos*, et s'adressaient même aux collections plus lointaines, donnant le *Nil* du Vatican, le *Gaulois et sa femme* des Ludovisi, le *Gladiateur mourant* du Capitole, la *Niobide* des Offices; ils imitaient des fresques, celle d'*Achille et Chiron*, et adaptaient des sphinx à l'usage tout moderne de chandeliers. Venuti, qui avait su prêter à ces fragiles objets la majesté des statues colossales, reçut cent ducats par mois, une maison montée, un carrosse. Les amateurs purent, au magasin de la fabrique, proche Saint-Ferdinand, acquérir à bon compte les antiques qu'ils avaient admirées dans les plus riches collections, et la blancheur du biscuit leur rappelait celle du marbre.

Le goût de l'antiquité se répand alors à Naples; il se manifeste au carnaval de 1784, où tous les Dieux accompagnaient Thétis et Pélée¹. On le retrouve dans les crèches, au milieu des pittoresques arrangements, on voyait déjà surgir des ruines romaines imitées de Pannini ou de Hubert Robert : la crèche de la Chartreuse de San Martino représente un paysage montagneux; des cascadelles se précipitent des rocs et c'est à l'abri de trois colonnes corinthiennes que la Vierge et l'Enfant Jésus acceptent le tribut des adorations. A Munich, les Rois Mages s'agenouillent devant un grand arc de *mattoni* romains et des fûts de colonnes brisées gisent au premier

1, Princesse de Gonzague, *Lettres*, II, 9.

plan. Les statues antiques trouvent place dans les niches : l'*Antinoüs* du Capitole se dresse dans la crèche du musée de Cluny. Gorani nous a conservé le souvenir d'une de ces crèches où l'on voyait des statues, des vases « étrusques », des urnes funéraires¹.

Les architectes napolitains, mieux placés que quiconque pour



HERCULE, DEJANIRE ET LE CENTAURE, BISCUIT DE CAPODIMONTE
(Chartreuse de San Martino, Naples.)

imiter les décosations pompéiennes, en ornaient les villas de Portici, et il n'est pas jusqu'aux auberges qui n'en possédaient : Gœthe nous dit qu'à la *Locanda du signor Moriconi al largo del Castello*, les arabesques et les compartiments annonçaient le voisinage de Pompéi et Herculaneum. Les artistes napolitains commençaient à suivre, eux aussi, la mode de l'antique.

1. Gorani, *Mémoires secrets et critiques...*, 1793, t. I, p. 324.

IV

Une colonie étrangère s'était alors établie à Naples; depuis 1776 environ, elle devint chaque jour plus nombreuse. Il y avait des Espagnols : les rapports de parenté qui unissaient les deux rois et les relations séculaires des deux pays permettent de le comprendre. Il y avait des Anglais : le royaume des Deux-Siciles subissait leur influence; des Allemands, et ceux-ci, comme à Rome, vont se multiplier. Tous ces étrangers fréquentaient le salon de sir William Hamilton¹. La première lady Hamilton était une parfaite maîtresse de maison; elle organisait des concerts, jouait du clavecin, cependant que l'ambassadeur, homme sensible, s'attendrissait à l'oreille d'un invité sur sa parfaite félicité conjugale. Après le dîner, c'était, sur la baie, de lentes promenades en barque et des chanteurs accompagnaient le rythme sourd des avirons de leurs voluptueuses *canzonette*. Aussi lorsqu'en 1782 mourut lady Hamilton, ce fut un deuil pour toute la colonie étrangère. Heinse se lamentait : « Hélas! la beauté disparaît avant tout le reste²! » Hamilton devait bientôt retrouver une femme qui animât de sa grâce ces réunions d'artistes. Hamilton avait un neveu, Gréville, dont la maîtresse jouissait en Angleterre d'une juste réputation de beauté; mais les finances du jeune homme devinrent si troublées que son oncle lui offrit de garder paternellement l'objet de son amour. Lord William Hamilton commença par admirer en artiste la « splendeur céleste » de miss Hart. Tischbein, qui la connut en 1787, écrivait à son ami Merck³: « Le cavalier Hamilton a chez lui une beauté extraordinaire, une beauté que l'on voit rarement et la seule que j'ai vue de ma vie. Il trouva cette jeune fille en Angleterre et, comme c'est un homme qui a consacré son existence à l'étude de la beauté antique et qui est en cette matière un vrai connisseur et amateur, on peut facilement s'imaginer combien de joie lui procure cette beauté vivante. » William Hamilton lui avait fait exécuter un costume grec et retrouvait en elle toutes les antiques, « tous les beaux profils des monnaies siciliennes et même l'Apollon du Belvédère⁴ ». Dans une caisse

1. Cf. Duclos, *Considération sur l'Italie*, éd. de 1802, p. 157; — Moore, *Essai sur les mœurs...*, 1780, t. II, p. 105.

2. Werke, t. X, p. 201; lettre à Fritz Jacobi, en date du 27 août 1782.

3. Briefe an Merck, éd. Wagner, I, 507.

4. Gœthe, *Italienische Reise*, édit. du jubilé, t. I, p. 243.

noircie à l'intérieur et entourée d'un cadre d'or, miss Hart prenait les positions des peintures de Pompéi¹. M^{me} de Boigne, qui la connaît



LE JUGEMENT DE PARIS, GROUPE EN BISCUIT DE CAPODIMONTE
PAR GIOMÉ D'ANTONIO
(Chartreuse de San Martino, Naples.)

quatre ans plus tard, nous a renseigné sur ces « attitudes² » : « Elle se munissait de deux ou trois shalls de cachemire, d'une urne,

1. Gœthe, *Italienische Reise*, t. II, p. 44.

2. *Mémoires*, t. I, p. 414.

d'une cassolette, d'une lyre, d'un tambour de basque ; avec ce léger bagage et dans son costume classique, elle s'établissait au milieu d'un salon... Un jour elle m'avait placée à genoux devant une urne, les mains jointes, dans l'attitude de la prière. Penchée sur moi elle semblait abîmée dans la douleur, toutes deux nous étions échevelées. Tout à coup se redressant et s'éloignant un peu, elle me saisit par les cheveux..., les applaudissements passionnés des spectateurs artistes se firent entendre avec les acclamations de : Bravo la Medea ! » Hamilton cessa bientôt de se contenter d'une admiration tout esthétique; il finit même par épouser.

Chez Hamilton on rencontrait les artistes les plus célèbres. Mais ils ne faisaient guère que passer à Naples. Angelica Kauffmann y vint plusieurs fois¹; elle donnait des leçons de dessin aux filles de Marie-Caroline; la reine eût voulu la retenir, mais le prestige de Rome était trop grand aux yeux de l'artiste; du moins exécuta-t-elle le portrait de la famille royale qui se trouve aujourd'hui à Capodimonte : le roi, revenant de la chasse, et la reine contemplent leurs enfants dont l'une pince de la harpe, dont l'autre tresse une guirlande de fleurs, tient un oiseau au bout d'un fil ou caresse un chien; la composition est sentimentale et la peinture froide. Angelica peignit encore à Naples la duchesse de Conegliano et le médecin Cirillo. M^{me} Vigée-Lebrun, fuyant la Révolution française, y vint passer quelque temps; elle repréSENTA lady Hamilton en Sibylle et y exécuta quelques portraits.

Plusieurs artistes étrangers se fixèrent pourtant à Naples. Casanova, le frère de l'aventurier vénitien, et élève de Mengs, collabora aux *Antichità d'Ercolano* et exécuta surtout des paysages. Il en est encore à Capodimonte qui ne sont pas sans agrément. Le peintre le plus influent à la fin du siècle fut l'Allemand Philipp Hackert. Il arriva à Naples en 1782 en même temps que le peintre d'histoire Heinrich Füger, chargé d'une commande à Caserte. Hackert était un homme intrigant. Grâce à sa *Bataille de Tchesmé*, qu'il avait peinte à Livourne, il fit connaissance de l'envoyé russe, qui le présenta au roi. Ferdinand ne s'intéressait pas aux arts; en digne Bourbon, il aimait surtout la chasse et, en contemporain de Frédéric II, se plaisait aux parades militaires. Hackert lui peignit des chasses et des parades et devint bientôt le premier peintre de la

1. Cf., dans *Napoli nobilissima*, t. III (1898) : A. Kauffmann à Napoli, par Michelangelo d'Ayola.

chambre et le favori du roi. On lui céda, à Naples, une aile du



LA FAMILLE DE FERDINAND I^e, PAR ANGELICA KAUFFMANN
(Musée de Capodimonte.)

palais Francavilla et à Caserte il logeait au château. Il donnait des leçons aux princesses et, le soir, dissertait au cercle royal sur

les théories de Sulzer¹. Hackert, qui possédait une maison dans les Monts Albains, continuait à s'inspirer des paysages de la Campagne ou de Rome, de Rivoli ou de Nemi, de la villa Albani ou de Sainte-Marie Majeure². Les environs de Naples lui seraient de modèles, et il exécutait pour la grande-duchesse de Russie des vues de Baïes ou de Pouzzoles. Il composait tous ces paysages suivant la formule classique et les agrémentait de nymphes, de bergers, de temples grecs. Rien de tout cela n'était nouveau, et ses œuvres conservées à Caserte ou Capodimonte prouvent un aimable talent, sans plus. Hackert sut s'imposer à la cour, et il fut chargé de décorer la maison royale de Carditello, où il reproduisit des ornements à l'antique, stucs blancs et peintures *a tempora*. Hackert manda bientôt son frère Georges pour fonder une école de gravure ; il eût désiré que son frère en fût le directeur, mais les ministres n'acceptèrent pas le choix et préférèrent appeler quelque graveur célèbre. Rosaspina de Bologne refusa ; Porporati accepta, mais sa fille, que peignit M^{me} Vigée-Lebrun, regretta Turin et ils quittèrent bientôt Naples. Guillaume Morghen fut alors nommé ; il appartenait à la famille des Morghen établis à Naples depuis quarante ans.

L'influence allemande s'exerça plus vivement encore à partir de 1789, quand Tischbein eut été mis à la tête de l'Académie. Entre 1730 et 1760 les Académies s'étaient multipliées en Europe ; Charles III fonda le 24 juillet 1755 l'Académie de *San Carlo alle Mortelle*³, où se trouvait déjà installé un atelier de pierres dures établi en 1737 par le Florentin Domenico del Rosso. Giuseppe Bonito fut nommé directeur. Les élèves y étudiaient le dessin, la perspective et l'architecture, puis ils se confiaient à un peintre ou à un sculpteur et entraient dans son atelier. Lorsque l'un d'eux se distinguait, le roi le gratifiait d'une pension à Rome et lui confiait, comme à Girolamo Starace, le soin d'y copier « toutes les peintures des célèbres Carrache dans la galerie Farnèse et toute l'œuvre de Raphaël Sanzio à la Farnésine ». A Bonito, que ses travaux retenaient trop souvent loin de l'école, le roi associa en 1768 Francesco di Mura ; mais di Mura fut aussi ménager de ses instants et les élèves se plaignirent. Le roi donna l'ordre aux deux directeurs d'aller tous

1. Cf. la *Biographie de Hackert*, par Goethe.

2. *Giornale delle Belle Arti*, I, 313 ; — *Memorie per le Belle Arti*, t. I, p. LV, cxcii, cxxiv et t. II, p. cxxxvii.

3. Cf., sur cette Académie, l'excellent article de M. Angelo Borzelli dans *Napoli nobilissima*, 1900, t. IX, p. 71 et suiv.

les soirs à l'Académie. Di Mura s'étonna : « Ce fut toujours l'habitude de ne poser le modèle qu'une fois par semaine, le lundi, et puis de s'en aller », et Di Mura envoya sa démission. Une foule de candidats surgit aussitôt; dans leurs requêtes, ils énumérèrent tous les travaux qu'ils avaient exécutés. Bonito proposa une réforme de l'Académie, mais Tanucci, en 1775, parlait de le remplacer par Mengs. Bonito survécut jusqu'en 1789. Un concours fut ouvert pour nommer son successeur. Deux concurrents se présentèrent : le Napolitain Mondo et l'Allemand Tischbein.

Tischbein⁴ était né en 1731 d'une famille d'artistes. Durant sa jeunesse, il subit l'influence des Hollandais. Ses amis Gleim et Jacobi lui conseillèrent la lecture des anciens, d'Homère en particulier; un voyage à Dresde lui révéla les peintres italiens. Le landgrave de Hesse venait de fonder une Académie; Tischbein en reçut le premier une pension en Italie. A Rome, il fréquenta ses compatriotes, surtout le sculpteur Trippel, qui lui prêcha l'étude des antiques. Tischbein, rêvant alors de représenter des sujets nationaux allemands et de donner à ses personnages des formes dignes des anciens, exécuta un *Conradin de Souabe* qui remporta un vif succès. A ce moment eut lieu l'exposition des *Horaces*: Tischbein s'en déclara le partisan enthousiaste, se mit à collectionner des moulages et projeta un *Pâris et Hélène* qui serait différent du *Conradin* « autant que le style grec l'est de celui du Moyen âge ». Tischbein ne parlait plus que de beau idéal. Quand Goethe vint à Rome, il logea chez Tischbein. L'artiste fit son portrait dans la campagne romaine, assis sur des débris antiques et drapé dans un vaste manteau blanc, ou bien, à la manière de Trippel, le repré-senta en Apollon.

En 1787 Goethe et Tischbein arrivaient à Naples. Le poète ne songeait qu'à visiter l'Italie méridionale à la recherche de monuments antiques et de paysages émouvants; Tischbein avait des soucis pécuniaires et désirait trouver à Naples une situation plus assurée; aussi les deux compagnons cessèrent-ils bientôt de s'entendre¹. Tischbein, conseillé par ses amis, souhaitait la place de directeur de l'Académie : Bonito était vieux et, depuis longtemps déjà, négligeait ses élèves; mais sa vieillesse inébranlable décourageait les candidats à sa succession. Des commandes consolèrent Tischbein d'une attente de deux années : il exécuta une *Iphigénie*

4. Cf. Landsberger, *Tischbein*.

qui reconnaît Oreste; Gœthe fournit le sujet et miss Hart servit de modèle¹. On y retrouve des souvenirs romains : une des Érynnies rappelle la *Méduse Rondanini*², et l'Oreste est le jeune éphèbe du groupe Ludovisi, en qui l'on voyait alors un *Oreste*. M. Landsberger, dans sa biographie de Tischbein, signale avec raison l'influence que l'école anglaise exerça alors sur l'artiste. William Hamilton possédait des gravures d'après des tableaux de peintres anglais, entre autres celle de Haward d'après le portrait de miss Siddons en Muse tragique par Reynolds. Tischbein se souvint de ces modèles lorsqu'il portraitura Charlotte Campbell ou Amélie de Weimar.

Le 19 mai 1789 Bonito mourait et Tischbein et Mondo briguerent sa succession. Tischbein, dans ses mémoires, fanfaronne et narre avec force détails comme il proposa d'exécuter une esquisse en trois heures sur une place publique. On lui donna trois semaines; le sujet fut *Massinissa faisant prisonnière Sophonisbe*. Tischbein accompagna son tableau d'une longue explication qu'a publiée M. Borzelli³. Il a voulu, sur le visage de Massinissa, exprimer « la magnanimité et la valeur du grand homme, la dignité du roi victorieux unie à l'esprit de vengeance ». Que de sentiments dans un regard ! Sophonisbe indiquait par ses traits le désespoir et l'horreur de l'esclavage. Tischbein ne se piquait pas seulement de pénétration psychologique, mais encore de fidélité à l'histoire : à un camée il emprunta les traits de Massinissa; il le revêtit d'un costume romain pour indiquer le parti auquel il appartenait, mais il avait couvert ses Numides de peaux de lions ou de tigres et coiffé l'un d'eux d'un casque découvert en Sicile et qu'on tenait pour africain. Un tel chef-d'œuvre tranquillisait Tischbein sur l'issue du concours; néanmoins il pria généreusement le roi de partager sa charge avec Mondo dont le grand âge lui permettait de n'avoir aucune inquiétude sur la direction effective de l'Académie. D'ailleurs Mondo était cultivé et capable de comprendre les doctrines nouvelles dont Tischbein se présentait comme le défenseur.

Tischbein voulait introduire à Naples les théories chères aux artistes de toutes nations qui vivaient alors à Rome. Il a pris soin de nous dire lui-même dans ses mémoires⁴ quel était son enseigne-

1. Il peignit aussi miss Hart en Andromaque : cf. Tischbein, *Aus meinem Leben*, t. I, p. 106.

2. Tischbein, à Rome, habitait sur le Corso en face du palais Rondanini.

3. *Loc. cit.*

4. *Aus meinem Leben*, t. II, p. 140 et suiv.

ment. Il dut combattre les habitudes de ses élèves qui, ne considérant que l'effet, achevaient leurs dessins en une soirée, ce qu'ils appelaient dessiner « *alla Solimenesca* »; il leur apprit qu'une étude continue devait remplacer ces inutiles improvisations : l'Académie fut ouverte en été de 8 heures du matin à 6 heures. Le soir on dessinait à la lampe le modèle vivant ou le plâtre, et l'un des trois maîtres, Diana, Domenici, Bartolino, était toujours présent. Tischbein lui-même allait travailler parmi les élèves. Il leur disait qu'un tableau n'a pas pour unique fin de charmer les regards, comme le croyaient les Napolitains, mais que l'important c'est le sentiment, la raison : « *das innerliche, das geistige* »; les tableaux doivent parler à l'âme et satisfaire l'esprit : aussi quelques touches prestement jetées ne suffisent-elles pas pour indiquer les personnages, seule la pureté du contour et l'exakte détermination des formes constituent les mérites du dessinateur. Tischbein proposait pour modèles les peintres patentés par Mengs et l'école éclectique : Titien, le Corrège, Raphaël, auquel il ajoutait Michel-Ange et Léonard de Vinci; il leur conseillait l'étude du nu et lui-même prenait place le soir au milieu d'eux; mais il ne s'agissait pas d'une étude de la nature toute simple : les élèves y devaient chercher le beau idéal et Tischbein posait le modèle dans l'attitude d'une statue antique, afin que les élèves vissent sur la statue ce qu'ils ne trouvaient pas dans la nature. De même, s'il leur recommandait d'observer dans les rues les visages qu'ils rencontraient, ce n'était point, comme Conca, pour y saisir la diversité des caractères humains et le pittoresque de types curieux ; c'était pour y chercher des souvenirs d'antiques : dans un moine des Pouilles il avait retrouvé un Bacchus, dans un officier hanovrien un Jupiter, dans un valet d'écurie romain un Ménélas, dans un pacha débarqué à Naples un Jupiter, et il aurait pu ajouter : dans Gœthe un Apollon. Cette observation était pour les élèves le moyen d'étudier le rapport de l'individuel au type, ce rapport dont s'inquiétaient tous les artistes de cette époque et surtout les Allemands. On comprend le rôle joué, dès lors, par l'antique à l'Académie de Naples; les commençants copiaient les dessins que Tischbein avait exécutés à Rome; les meilleurs élèves venaient chez lui pour profiter de sa collection de moultages. Il chargeait son ami Trippel, demeuré à Rome, de lui en expédier d'autres et lui écrivait au reçu : « Vous pouvez à peine vous représenter la joie que j'ai de revoir ces œuvres d'un grand style auquel on n'est pas habitué ici. » Le grand style, voilà ce qu'il prêchait à ses élèves; quand il leur

avait ainsi donné le goût des formes antiques, il leur apprenait à composer, et leur assignait pour exemple les fresques d'Herculaneum et de Pompéi et les peintures des vases grecs. Il en vint même à penser que la pureté du dessin, l'intérêt des sujets, la science de la composition, tout cela se trouvait dans les vases antiques, et c'est pourquoi il entreprit avec ses élèves de publier la collection de lord Hamilton. On voit combien cet enseignement différait des leçons données par les maniéristes. Mais Tischbein ne rencontra pas un seul élève de talent : ni Lapenga, ni Lafranco, ni Hummel, ni Vallereale, Ducre ou Lisieux n'ont survécu ; en tout cas, avec leur génération l'antique triomphait.

Le roi sembla consacrer cette victoire quand, réalisant une idée vieille de plusieurs années, il réunit dans le *Nuovo Museo* les collections de Portici, de Capodimonte et les antiques Farnèse, confiées jusqu'alors à la fabrique de porcelaines, et quand il transféra dans ce « *palazzo dei Studi* » l'Académie de dessin. Afin que les meilleurs élèves pussent contempler les richesses du Musée Pio-Clémentin et du Capitole, il les envoyait à Rome pour deux ou trois ans. Il en pensionnait d'autres à Naples¹.

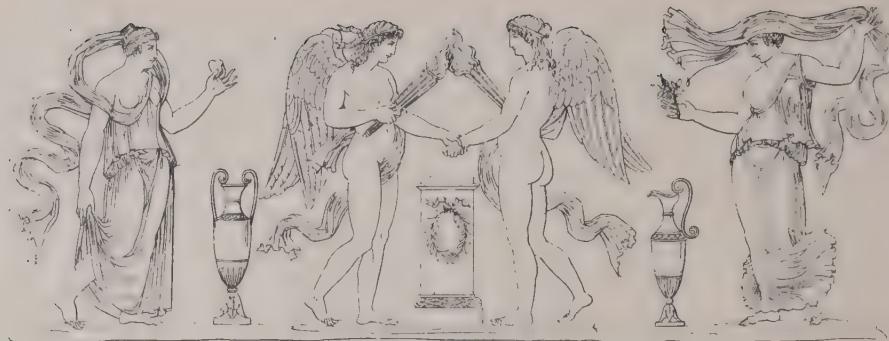
Ces tranquilles études des œuvres d'autrefois furent interrompues par le fracas de la réalité guerrière. Le gouvernement napolitain s'émut quand on apprit la Révolution française ; les souverains s'indignèrent de l'exécution de leur royal parent ; la cour s'inquiéta quand elle entendit les Français proclamer, sur le Capitole romain, la liberté de l'Italie. Ferdinand craignit pour lui le sort du pape, chassé de ses États, dépouillé de ses collections ; il se demanda si les antiques des nouveaux musées, que la France déclarait manquer à ses richesses, ne suivraient pas ceux du Pio-Clémentin et si ses Titien et ses Corrège n'iraient pas rejoindre ceux de Venise ou de Parme au musée du Louvre. Aussi Naples se prononça-t-elle contre la France et, profitant des progrès de la coalition, parvint à repousser les Français de Rome et à s'y installer. Installation précaire, qui cessait deux mois après ; mais, durant ces deux mois, ces défenseurs des arts mirent tout au pillage. Quand la France eut vaincu ses ennemis, elle résolut de châtier ces insolents Napolitains, et Championnet fut chargé de la besogne. Ferdinand s'empressa de faire voile vers Palerme en compagnie de William Hamilton et de la cour.

Tischbein nous a laissé le récit de ces journées de janvier 1799.

1. Archives de Naples : *Carte Farnesiane*, fasc. 1072 et 1083.

Les *lazzaroni* profitèrent des défaites des souverains pour piller le palais royal; Venuti dut défendre lui-même sa fabrique de porcelaines. Les jeunes artistes étaient favorables aux Français et accueillirent avec joie leur armée. Les Français, comme indemnité de guerre, exigèrent les plus célèbres statues et trente tableaux; mais les commissaires romains, Valadier et Stella, profitèrent de l'occasion, et l'on s'aperçut plus tard que trois cent vingt-cinq toiles manquaient au catalogue. Venuti avait eu le temps de mettre à l'abri les antiques les plus précieuses. Les officiers français se montrèrent courtois avec les artistes. Tischbein, qui pose au Spartiate et prétend avoir refusé tous les avantages qu'ils lui procurèrent, n'oublie pas de rapporter les compliments qu'ils lui adressèrent. Hackert, qui se lamenta dans une lettre à W. Hamilton, en réalité ne fut pas durement traité: Gœthe le déclare dans sa biographie; mais, privés de leurs protecteurs, incertains de l'avenir, craignant de voir les Français les remplacer dans leurs charges, les frères Hackert, Tischbein et quelques élèves quittèrent Naples et gagnèrent en bateau Livourne, où ils se dispersèrent. Le 28 juin, le roi Ferdinand revenait.

Les Napolitains suivirent les leçons de Tischbein, et le plus froid classicisme régna désormais. Mais Naples allait conserver son prestige sur les esprits. Ce ne sont pas seulement des antiquaires qui visiteront le musée, des amateurs de physique qui graviront le Vésuve; ce que l'on cherchera aussi, c'est la douceur des hivers, le parfum qu'exhalent les jardins de Sorrente ou de Castellamare, les silhouettes bleues et nettes d'Ischia et de Capri et les lignes largement et noblement harmonieuses de la Somma ou du Pausilippe. Les temps sont proches où Corinne va venir rêver au cap Misène et Keats promener sa mélancolie aux rives de la Chiaja. Les romantiques de demain vont se passionner pour ce peuple napolitain, pour sa barbarie civilisée, ses coups de poignard, ses étrangetés et ses superstitions, pour la langoureuse gaieté de ses chansons et les délicatesses rêvées de sa Graziella, — et ce sera le temps des gouaches naïves où sur le ciel très bleu monte le panache du Vésuve émergeant de flots plus bleus encore.



BIBLIOGRAPHIE

CANOVA, par V. MALAMANI¹

CANOVA, c'est un homme du XVIII^e siècle et c'est un Vénitien : c'est tout dire. Il fut par excellence, plus encore que les maîtres français de cet âge, plus que Boucher, plus que Clodion, le maître de la volupté. Tout le passé vénitien, de Giogione à Tiepolo, brûle dans ses veines. Les grandes cérémonies triomphales de la Venise conquérante du XVI^e siècle se sont continuées dans les fêtes de ce long carnaval qui remplit à Venise tout le XVII^e siècle et qui, en peinture, est représenté par les œuvres de Rosalba Carriera, de Longhi, de Piazzetta, de Guardi, de Tiepolo, par un art tout empreint de sensualisme, d'où toute force et toute virilité ont disparu.

La beauté de la femme, c'est la grâce, mais celle de l'homme, c'est l'énergie ; et cela le Titien et Tintoret le savaient bien, mais les Vénitiens du XVIII^e ne le comprennent plus. Jamais, même au temps où les Grecs sculptaient les Ganimède, les Adonis et les Cupidon, et où les Romains divinisaient un Antinoüs, jamais la nature masculine n'a été vue d'une manière plus efféminée que par Canova. Qui voit cet art peut comprendre ce que Venise était devenue et pourquoi il a suffi d'un souffle pour jeter à terre le vieil empire des Doges.

Tout ce qui pouvait être un caractère de force est absent de l'œuvre de Canova. Il n'y avait place dans son âme que pour les sentiments de tendresse et de douceur, et son biographe a mis très nettement en lumière ces caractères : « Bonté, mansuétude, religion, amitié, les plus pures vertus de l'homme s'unirent ensemble et se fondirent chez lui en une œuvre de poésie. » Tout cela est vrai, mais on aurait de la sorte la définition d'un Fra Angelico, et non celle de Canova. A tous ces caractères il faut nécessairement en ajouter un autre, celui que nous venons de signaler et qui est prédominant dans ses œuvres : la sensualité.

La singularité de cette carrière de Canova fut que lui, le petit maître efféminé de Venise, fut appelé, à un moment de sa vie, à être le sculpteur de l'homme qui

1. Milan, Ulrico Hoepli. Un vol. in-4, xx-370 p. avec 290 grav., dont 51 hors texte.

représentait précisément, plus que tout autre au monde, ces qualités d'énergie qui étaient l'opposé même de toutes les tendances de son esprit. Canova sculpteur de Napoléon, Canova chantre de l'Empire, comme un David et un Gros, c'est un joli sujet de méditation. Et cela pourrait sembler une amère ironie du sort, si ce n'était, au contraire, un fait profond et logique, un fait qui à lui seul peut donner une leçon d'histoire. A côté de David, à la cour de Napoléon, il y a eu un Prud'hon, comme il y eut un Canova. Au sortir des champs de bataille, à ces soldats qui risquaient leur vie à tous les carrefours de l'Europe, il fallait les plaisirs faciles. Les grandes époques de guerre sont, en même temps que des époques de grande énergie, des époques de grande licence. Et le sculpteur de la voluptueuse Venise était bien l'homme qui convenait aux fêtes du Directoire et de l'Empire. Si Canova ne pouvait être le sculpteur de Napoléon, maître du monde, il était bien celui qui convenait à Pauline, maîtresse des alcôves¹.

Canova fit le portrait des grandes dames de l'Empire, et tous ses bustes de femmes sont ravissants, même lorsque les modèles ne sont pas beaux. Il faut citer les portraits de Pauline Borghèse, d'Elisa Bacciochi, de Marie-Louise, (tous au Musée de Possagno), celui de la baronne Daru (Musée de Montpellier), de Caroline Murat, d'Éléonore d'Este (Musée de Brescia), de Léopoldine Esterhazy et de Madame Mère. Il faut aussi penser à tous ces bustes symboliques qui semblent de vrais portraits : *Vénus italique*, *Hélène*, *Béatrix*, la *Vestale* et la charmante *Sapho* du Musée civique de Turin.

Et il dut exécuter le portrait de Napoléon. Là, il veut faire un portrait idéal, le portrait type du conquérant, du chef d'État, et il le conçoit en s'inspirant de l'antiquité classique. Le buste qu'il fait de Napoléon, par suite de cette préoccupation de lui donner l'aspect d'un César romain, est une œuvre sans signification, sans vérité, sans beauté. Combien Canova ne fut-il pas plus intéressant dans le buste modelé en terre, étudié fidèlement sur la nature, sans volonté de la modifier, buste qui est bien le portrait le plus saisissant que nous ayons de Napoléon, où, plus que dans tout autre, apparaît la puissance de pensée, et l'énergie de cette volonté que rien ne semble pouvoir arrêter ou flétrir! Dans son buste de marbre, Canova met quelque chose qui n'était pas dans son modèle, la vague ressemblance avec un portrait d'Auguste, et il laisse tomber les traits si saisissants, si particuliers, que la nature avait mis sur le visage de Bonaparte, comme sur celui d'un Robespierre.

J'ai relevé dans le livre de M. Malamani une phrase où il dit que « l'art de Canova, malgré la faveur impériale, ne fut jamais accueilli en France sans opposition ». C'est que vraiment il n'a pas l'âme française. En France l'art de l'Empire, l'art de Napoléon qui va conquérir le monde, s'il a son germe de volupté, il ne l'a que comme un élément secondaire. Ce qui domine, c'est l'énergie. C'est David, c'est Gros, et non Canova, qui sont les vrais chantres de l'Empire.

Le cœur de Canova ne battra pas au bruit de nos armes victorieuses, et ne

1. Le point le plus significatif de son art, il y atteint lorsqu'il fait la statue de cette femme, qui appartenait par sa naissance à la famille impériale, et par son mariage à l'une des plus grandes familles papales. On sait qu'elle poussa l'impudent jusqu'à vouloir faire connaître au monde toute la beauté cachée de son corps, et qu'elle posa nue devant l'artiste qu'elle chargeait d'immortaliser sa beauté.

s'attristera pas de la douleur de nos défaites, pas plus du reste qu'il ne s'était attristé de la chute de Venise et des malheurs de l'Italie. Dans les heures terribles de la retraite de Russie, lorsqu'un frisson d'angoisse étreint tous les cœurs, Canova continue à sculpter des danseuses. La *Danseuse aux mains appuyées sur les hanches* et le *Pâris* sont de 1813. C'est pour Joséphine même qu'il sculpte ces deux statues, et plus tard c'est encore pour elle qu'il sculpta le groupe des *Trois Grâces*, la plus sensuelle de ses œuvres.

En 1814, lorsque l'Empire s'effondre, rien ne se transforme dans son art. Il poursuit sa vie, sans se douter que quelque chose vient de changer autour de lui. A Rome, il doit faire le tombeau des Stuarts, et le motif principal est la disposition, autour de la porte du tombeau, de deux figures d'anges nus ; et avec le même amour des formes, avec le même sens de volupté qui lui avait fait sculpter ses *Adonis* et ses *Vénus*, il sculpte ces deux anges tout pétris de sensualisme. Il ne se doute pas qu'on puisse rien lui reprocher ; il compte sur les mêmes applaudissements qu'il n'a cessé de recueillir pendant toute sa vie. Mais, les temps ne sont plus les mêmes, et si, à la fin du XVIII^e siècle, dans le monument du pape Clément XIII, il a pu, sans choquer personne, étaler la sensuelle nudité de son Ange de la Mort, il n'en va plus ainsi en 1819. Dans le grand mouvement de Renaissance chrétienne qui succède au paganisme de la Révolution et de l'Empire, le Vatican ne veut plus de sensualité dans ses églises, et M^{gr} Frosini, majordome du Pape, ordonne à Canova de couvrir ses nudités, parce que, dit-il, la nature de l'homme est telle, qu'elle l'expose à bien des équivoques. (« La condizione umana, pur troppo, espone agli equivoci. ») Canova s'indigne, se révolte, se refuse à toute concession, et l'on n'ose aller à l'encontre de sa volonté¹.

Ce jugement de la cour pontificale, ce fut l'arrêt qui, à Rome, et dans le monde chrétien, mit fin à l'art de Canova. C'est le même fait qui se passa au XVI^e siècle lorsque l'art de Véronèse fut condamné par le tribunal du Saint-Office. A deux reprises, à trois siècles de distance, le sensualisme italien était contrecarré par la Papauté.

C'est fini de toutes les *Danseuses* et de toutes les *Vénus*. La fin de la vie de Canova, c'est *Pie VI* en prière, et c'est une *Pietà* : une Madeleine se courbant sur le corps du Christ que soutient la Vierge. C'est encore la femme qui domine, mais c'est une œuvre religieuse et une œuvre de douleur. La mort s'approche de Canova et il la comprend. Le bas-relief de la tombe du marquis de Boris, à Naples, où, autour du défunt couché sur son lit de mort, la famille et les amis se lamentent, torturés par la douleur, c'est, entre les mains du doux et suave Canova, une reprise des grands gestes, des grands désespoirs de Giotto et de Donatello.

Canova a été appelé, au cours de sa vie, à faire de nombreux tombeaux qui tous susciteront un très grand enthousiasme. Dans la tombe du pape Clément XIV,

1. Mais Canova n'était pas plutôt mort qu'on fit recouvrir d'une chemise de zinc les deux anges du monument des Stuarts, ainsi que le Génie du monument du pape Grégoire XIII, et ces chemises restèrent jusqu'au pontificat de Léon XIII. Léon XIII, en nous rendant dans sa forme première l'œuvre d'un grand artiste, fit un acte de très haut libéralisme. Pourquoi ne fut-il pas entièrement conséquent avec lui-même ? Pourquoi, après avoir fait enlever les chemises cachant les œuvres de Canova, ne fit-il pas enlever celles qui cachent les figures moins voluptueuses de la *Justice* dans la tombe d'Alexandre VII du Bernin, et dans celle de Paul III de G. della Porta ?

encore inspirée des œuvres du XVIII^e siècle, on admirait deux jolies figures de femmes drapées. Dans la tombe plus savante du pape Clément XIII, c'était une fort belle statue du pape en prières, une figure de Religion trop admirée et le célèbre Ange de la Mort. A mon sens, son chef-d'œuvre est la tombe de l'archiduchesse Marie-Christine, à Vienne, vraiment très profondément humaine, où il trouve un motif nouveau d'émotion intense, le cortège des femmes s'avancant vers la tombe pour y déposer les cendres de la morte. Là se trouve ce chef-d'œuvre qui est le groupe de l'Aveugle, groupe qui le rattache à cette école sentimentale dans laquelle un Greuze s'illustrait en France.

A côté de ces grands monuments funéraires, il faut parler de cette ravissante série de stèles où, sur une pierre unie, surmontée d'un joli fronton légèrement orné, se détache, en un délicat relief, une figure de femme, tantôt assise, tantôt agenouillée, tantôt debout, pleurant ou priant, tombes de la plus grande beauté. Et si, parmi elles, il me fallait choisir, c'est celles du comte et de la comtesse Mellerio que je désignerai.

A ces œuvres il faut ajouter, comme étant au nombre des plus belles, l'*Hébé* de Forli, l'*Adonis et Vénus*, la *Nymphe gisante* et la *Vénus sortant du bain*; et il faut faire une place à part à cet *Icare* où, dès sa première jeunesse, il avait dit d'une façon irréprochable tout ce qu'il devait rechercher au cours de sa vie.

M. Malamani a eu l'idée de le comparer à Raphaël, et, les distances étant gardées, il y a quelque chose de juste dans cette comparaison. Sous la main de Canova, comme sous celle de Raphaël, tout se transforme en beauté, mais, chez l'un comme chez l'autre, la recherche d'une beauté idéale, et d'un idéal provenant d'une même source, d'un même souvenir de certains modèles antiques, les conduit à amollir, à arrondir les contours et à faire disparaître les traits particuliers de la nature, les caractères individuels.

En résumé, Canova a eu au plus haut degré le sens de la beauté. Toute sa vie a été consacrée à cette recherche; et cette beauté il l'a trouvée dans l'expression des sentiments les plus gracieux, dans l'expression de la bonté, de la tendresse, de la douceur; surtout il l'a vue dans la délicatesse des formes du corps. Et, comme trait essentiel de son art il faut ajouter sa préoccupation d'imiter la statuaire antique et de réagir contre certaines tendances de l'art du XVIII^e siècle où il trouvait trop de réalisme et pas assez de calme et de simplicité.

A la fin du volume de M. Malamani une courte étude est consacrée aux prédecesseurs de Canova. Là, il est assez intéressant de voir l'auteur dire que l'esprit classique s'est formé en France¹. Il est certain que Canova n'a pas créé le nouveau style classique et ne l'a représenté que dans sa floraison suprême, et il n'est pas douteux que, dans la création de cette école, la France a joué un rôle prépondérant. Il eût été intéressant, cependant, de nous dire ce que l'Italie a fait au XVIII^e siècle. C'est un point sur lequel nous sommes mal renseignés. Avant Canova je ne me rappelle aucun sculpteur italien que l'on puisse rapprocher de Bouchardon, de Falconet ou de Pigalle, qui sont les créateurs du style classique; j'ai toutefois le souvenir d'avoir vu de très jolies œuvres dans le style pré-

1. Dans l'ouvrage de M. Malamani, on lit que le style néo-classique s'est formé en France « vers le milieu du XVII^e siècle »; mais c'est évidemment une faute d'impression l'auteur a voulu dire vers le milieu du XVIII^e siècle.

cieux du XVIII^e siècle, dans le style auquel on donne le nom de « rococo », avec toute l'agitation, toute la complexité, toute la vie et toute la sensibilité dérivant de l'art du Bernin. J'ai le souvenir de ravissantes statues dans l'église de l'Annunziata de Naples, cette œuvre charmante de Vanvitelli, qui fut en architecture un des créateurs du style classique. J'ai surtout le souvenir de statues dans la ville de Venise, qui, à ce moment, semble bien vraiment être, en sculpture comme en peinture, la reine de l'Italie. Les statues de l'église des Scalzi et celles de l'église des Jésuites ne sont pas indignes de l'époque qui a vu les peintures de Tiepolo, et, dans une certaine mesure, par leur beauté et leur féminisme, sinon par leur style, elles expliquent l'apparition de Canova.

Il faut, en art, apporter une attention toute particulière à la date de naissance des artistes. Il n'y a pas de plus sûr moyen pour les grouper selon leurs affinités artistiques. Canova est né en 1737. Il vient longtemps après les classiques français, après Bouchardon, le véritable créateur du nouveau style (1698-1762), après Pigalle (1714-1785), Falconet (1716-1791), Pajou (1730-1809), Jullien (1737-1804). Ces deux derniers maîtres sont ceux qui font prévoir Canova.

Ses vrais contemporains sont Chinard (1736), Cartellier (1757), Chaudet (1763), mais ces maîtres, ayant vécu en France pendant la période révolutionnaire, sont plus sévères que lui. Celui qui lui ressemble le plus, et qui parfois est son véritable sosie, c'est un peintre, Prud'hon, né la même année que lui. La *Psyché*, le *Zéphir*, l'*Adonis* de Prud'hon, c'est ce qui, dans l'histoire de l'art, se rapproche le plus étroitement des œuvres de Canova.

Les successeurs de Canova, ceux qui poursuivront son art tout en le modifiant, ce seront, en France, David d'Angers, dont le *Philopæmen* est de 1816, et en Italie Vela, qui, dans son *Spartacus*, met ce sentiment de patriotisme, ce réveil d'énergie, qui manquait si absolument dans l'œuvre de Canova.

Remercions M. Malamani de nous faire connaître, par son beau livre, si richement illustré, un sculpteur que les plus instruits de nous ne connaissaient qu'incomplètement. Son ouvrage rappellera l'attention sur un artiste dont on a cessé de parler depuis si longtemps, qu'on ne saurait dire ce que pense la critique contemporaine d'un homme qui mérite mieux qu'une indifférence complaisante ou une admiration peu raisonnée.

MARCEL REYMOND

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOARD.

ÉTIENNE BOURGEY

EXPERT EN MÉDAILLES

7, RUE DROUOT, 7 — PARIS

MONNAIES - MÉDAILLES

Antiquités Grecques et Romaines

GRAND CHOIX DE MONNAIES ANTIQUES

MÉDIÉVALES ET MODERNES

ACHAT DE COLLECTIONS

Adresse Télégraphique :
ETIENBOURG-PARIS

Téléphone :
274-64

La Corrida
PARFUM ULTRA PERSISTANT
PARFUM POUDRE LOTION SAVON
18 PLACE VENDÔME PARIS
ED. PINAUD 18, PLACE VENDÔME. PARIS

PARFUMERIE WANDA

PARFUMS PURS DE FLEURS NATURELLES

Exempts de tous produits chimiques, laissant absolument l'arôme des Fleurs



Mesdames,

Si vous avez rêvé posséder un parfum pur et idéal :

“ LA MARQUE WANDA ”

est la seule qui puisse vous le procurer.

Ses Extraits et Essences concentrées sont garantis absolument purs.

Sa Poudre de Riz, par sa douceur et son extrême finesse, est le complément indispensable de votre beauté.

Ses Eaux de Cologne sont les plus soigneusement rectifiées.

Vous trouverez ces excellents produits dans tous les grands magasins de nouveautés et dans toutes les grandes parfumeries.

Vente en Gros : 27, Rue Truffaut, PARIS

PHOTOGRAPHIE

*Ancienne Maison
Durandelle*

9. rue Cadet

PARIS



TELEPHONE

321-93



Art du bâtiment
Constructions mécaniques. — Génie civil. — Architecturale publique et privée.

JEUNE HOMME

connaissant l'allemand, l'anglais et le français

CHERCHE

place comme volontaire dans maison d'Objets d'Art, à Paris.

Adresse : P. ROMÉIS, directeur de l'École française, 44, Laufenstrasse, à Bâle (Suisse).

Pougues-les-Eaux

NIÈVRE

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1^{re} Ordre — Prix Modérés
CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C^e DE POGUES
15, Rue Auber, 15
PARIS

PAPETERIES de la HAYE=DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGNEUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉLÉPHONE : 151-48

ANCIENNE MAISON LOISELLIER

LE DOUARIN® Successeur

RELIURES ARTISTIQUES ET INDUSTRIELLES
ENCADREMENTS

PARIS — 159, Boulevard Saint-Germain, 159 — PARIS

(Métro : SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS)

INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES **ECONOMIQUES**

* RAPIDES * LUXUEUSES *

FORCE — LUMIÈRE — SONNERIES — TÉLÉPHONES

Installations volantes pour soirées, réunions, dîners, etc.

MAURICE THÉVENIN, Ingénieur-Électricien

48, rue Notre-Dame-de-Lorette, 48 — PARIS



CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS
POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boîte: 2 (50 franco-Pharmacie, 12 Bd. Bonne-Nouvelle, Paris)

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.—LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles

PAR AN

Vente : 15 Millions

MICHEL & KIMBEL
KIMBEL & CIE, SUCCESSEURS

34, Place du Marché Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
 POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales
 des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX

P. ROBLIN, EXPERT

R. Schneider Sr

65, Rue St-Lazare, PARIS

Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux

TÉL. 285-17

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ
 Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — PARIS

RESTAURATION
 D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert
 2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & CIE

MAGASINS

Rue de la Voute, 14
 Rue Championnet, 108
 Rue Lecourbe, 308
 Rue Véronèse, 2
 Rue Barbes, 16 (Levallois)

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES
ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES
XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

OBJETS D'ART ET DE HAUTE CURIOSITÉ

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII^e siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS
près la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. — PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques

Direction de Ventes publiques

HARO & CIE

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

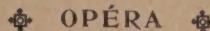
Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & Cie

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9



TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

Librairie Artistique et Littéraire
FONDÉE EN 1878

CHARLES FOULARD

7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques | TÉLÉP. : 828-04

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures

Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTE AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6, rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. À 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds

et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

Vient de paraître

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHIQUE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1^o un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2^o des index alphabétiques des noms d'auteurs d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.

Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1^o un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2^o des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3^o une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales

Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs
payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.